

Purgatorio y culto a los santos en la plástica catalana bajomedieval

Paulino Rodríguez Barral

ers at core.ac.uk

pro

RESUMEN

Este artículo aborda la evolución de la imagen del purgatorio en la plástica catalana bajomedieval. Sus primeras formulaciones, basadas exclusivamente en el fuego como elemento de purificación, abren paso a tipologías que se nutren en mayor o menor medida de recursos visuales dependientes de la imagen del infierno, para orientarse progresivamente hacia la búsqueda de una iconografía específica, ligada, por lo general, al culto a determinados santos (san Amador, san Nicolás de Tolentino, san Gregorio Magno y, especialmente, san Miguel). En ella, el llamamiento a la solidaridad entre los vivos y los difuntos, a través de los sufragios en general y la misa en particular, ocupa un lugar de primer orden que responde a inquietudes de cuyo arraigo en la religiosidad de la edad media final dan buena cuenta la práctica testamentaria y la predicación.

Palabras clave:
iconografía del purgatorio, sufragios, misa, pintura gótica, pintura catalana.

ABSTRACT

Purgatory and Cult of Saints in Catalan art during the later Middle Ages

This article analyzes the image of purgatory in Catalan art during the later Middle Ages. The first representations of Purgatory, based solely on fire as a purifying element, give way to typologies that use resources derived from the image of hell. Image of Purgatory will progressively look for a specific iconography, linked in general to the cult of determined saints (Saint Amador, Saint Nicholas of Tolentino, Saint Gregory the Great and particularly Saint Michael). Call for solidarity between the living and the dead through suffrages in general and the mass in particular is a very relevant theme in the iconography of Purgatory. This relevance responds to concerns deep-rooted in the religiosity at the end of the Middle Ages, as it is made clear in wills and testaments.

Key words:
iconography of Purgatory, suffrages, mass, gothic painting, Catalan painting.

1. Sus orígenes lejanos deben en efecto rastrearse en el pensamiento de algunos padres de la Iglesia. Desde entonces, un cúmulo de aportaciones diversas jalona un camino no siempre recto ni exento de vacilaciones, que ha sido recorrido magistralmente por Jacques LE GOFF (*El nacimiento del purgatorio*, Madrid, 1981).

2. LE GOFF, *ibidem*, p. 253-258.

3. *Ibidem*, p. 10.

4. Acerca de la construcción ideológica de los tres órdenes, es imprescindible la obra de G. DUBY, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, 1983.

5. Op. cit., p. 260-261.

6. El término *contabilidad del más allá*, aplicado al sistema de remisión de penas por efecto de los sufragios, lo tomamos de J. CHIFFOLEAU (*La comptabilité de l'au-delà, les hommes, la mort et la religion en Comtat Venaissin à la fin du Moyen Age*, Roma, 1980).

7. LE GOFF, op. cit., p. 201-202.

8. *Ibidem*, p. 325-326.

9. Tomamos la información acerca de estas primeras imágenes del notable trabajo de A. BRATU, *Images d'un nouveau lieu de l'au-delà: le purgatoire. Emergence et développement (vers 1350-vers 1500)*, EHESS, París, 1992, p. 54-65. Tesis doctoral microfichada.

10. *Ibidem*, p. 73 y s. Véase también F. VIRGITT, «L'iconographie du Purgatoire dans les manuscrits liturgiques du XIII^e au XV^e siècle», *Histoire de l'Art*, n° 20, 1992, p. 53-55.

De la mano del culto a algunos santos, en especial san Miguel, se introduce y se desarrolla en Cataluña una nueva visión tripartita del más allá. Una construcción teológica ligada al nacimiento del purgatorio de la que se van a derivar unas nuevas relaciones de solidaridad, en forma de sufragios, entre los vivos y los muertos, así como una particular atención al juicio individual. Estos tres elementos —purgatorio, sufragios por los difuntos y juicio particular— se van a constituir en los tres soportes del trípode sobre el que se va a levantar en el Principado, particularmente en los retablos dedicados al arcángel, el nuevo imaginario del más allá.

El sistema dualista articulado en torno al binomio cielo/infierno como respectivo destino escatológico de justos y réprobos se va a ver sacudido por la irrupción de un tercer lugar destinado a aquéllos que no siendo merecedores de la condenación eterna, tampoco se hallan en disposición de acceder directamente al paraíso. La caracterización del purgatorio como un tiempo y un lugar a ellos destinado toma cuerpo entre 1170 y 1180 de la mano de los teólogos de la escuela de París y de los cistercienses de las abadías del este de Francia.

En consonancia con la nueva estructura del sistema penal del más allá, los teólogos procederán a elaborar una clasificación matizada de los pecados y, en consecuencia, de los pecadores que discurre en paralelo al proceso de gestación del purgatorio. La idea no es nueva. La encontramos en san Agustín y también en san Gregorio¹, para cristalizar en el siglo XII en el concepto de pecado venial (*minora* en la terminología de san Bernardo) y en la reducción de las cuatro categorías de pecadores de san Agustín a tres, a partir de la fusión en una sola de los medianamente buenos y los medianamente malos².

La construcción ideológica que supone la afirmación de la nueva estructura ternaria del más allá no es desde luego asunto baladí para una sociedad que cree firmemente en la resurrección de los muertos y en la retribución *post mortem* de las acciones que han marcado la vida terrenal. Le Goff la califica de «modificación sustancial de los esquemas espacio-temporales de lo imaginario cristiano»³ y la sitúa en un contexto histórico inmerso en una profunda mutación, tanto en el terreno social como en el plano de las estructuras mentales. La segunda fase de la revolución feudal abre paso, en el plano de lo mental, a una representación de la nueva sociedad surgida al amparo del desarrollo comercial y urbano que, abandonando el ideal de los tres órdenes de Adalberón de Laon⁴ (en realidad un esquema binario que enfrenta a feudales y campesinos) superado por las nuevas realidades, cristaliza en una formulación que distingue entre *maiores*, *mediocres* y *minores*, dando así cabida a la categoría intermedia representada por la burguesía urbana. Naturalmente, no se trata de caer en un mecanicismo reduccionista que pretenda establecer una relación directa entre el nacimiento del purgatorio y el desarrollo de la burguesía (el propio Le Goff pone en guardia contra esa idea)⁵, pero parece evidente que existe una relación entre las transformaciones de los esquemas mentales que se están operando desde principios del siglo XII y el triunfo de la redefinición de los lugares del otro mundo, que encuentra en ese nuevo marco un terreno abonado.

Por otra parte, el impulso comercial del siglo XIII dio pie a un notable desarrollo del cálculo y de la cartografía. Nuevas concepciones del espacio y del tiempo terrenales tendrán su correlato en el ámbito de lo ultraterreno, a cuya nueva geografía hay que añadir una nueva manera de computar ese

tiempo intermedio, limitado y mensurable que corresponde a las penas del purgatorio. La idea de su proporcionalidad en función de la gravedad de las faltas se convierte, por influjo de la aritmética, en cuantitativa. Se impone una auténtica *contabilidad del más allá* por la que se establece un elaborado sistema de remisión de las penas del purgatorio en función de los sufragios, en particular misas y limosnas, aportadas por la solidaridad de los vivos, a su vez futuros muertos, susceptibles por tanto de verse también abocados a la purgación de sus faltas después de la muerte⁶.

No hace falta insistir en los poderosos medios de control sobre los fieles que esta nueva sistemática del más allá implica para la Iglesia. Ese mismo siglo XIII, que asistirá al definitivo triunfo del purgatorio en el plano teológico de la mano de las grandes figuras de la escolástica, verá como éste alcanza su oficialización en el plano dogmático. Primero de la mano del astuto Inocencio III, que, en un sermón para la fiesta de Todos los Santos, introduce la distinción entre Iglesia militante, triunfante y purgante y acoge la concepción del nuevo más allá multifuncional aludiendo al purgatorio como el lugar en el que se castiga a los que no hicieron penitencia acá abajo o que murieron con pecados veniales⁷. Éstos pueden beneficiarse de las plegarias y méritos de los vivos que sin duda intercederán por ellos de buena gana, habida cuenta de que en un futuro pueden verse en esa misma situación. A mediados de siglo, en 1254, Inocencio IV escribe una carta oficial (*sub catholicae*) al legado Eudes de Châteauroux a la que Le Goff considera como «el acta de nacimiento doctrinal del purgatorio»⁸. Poco más tarde, el II Concilio de Lyon (1274) se hace eco del purgatorio en términos menos categóricos que los expresados por ambos papas (lo que se explica por la pretensión de un consenso al respecto con la Iglesia oriental, remisa a la idea del tercer lugar), pero que suponen su instalación oficial en la Iglesia latina.

La segunda mitad del siglo XIV y, sobre todo, el XV, son testigos del paso de la formulación doctrinal del purgatorio a la divulgación de su culto. Es el momento de su enraizamiento en la religiosidad popular y en el imaginario de los hombres del final de la edad media. Su difusión entre la masa del pueblo cristiano se vehiculará básicamente a través de las dos vías con que tradicionalmente la Iglesia lleva su mensaje a una cristiandad esencialmente iletrada: el sermón y la imagen.

Primeras imágenes del purgatorio

El purgatorio se abre paso lentamente en la concepción medieval de la geografía del más allá, para instalarse definitivamente entre 1150 y 1250 apro-

ximadamente, si bien en el plano iconográfico las primeras representaciones del mismo son bastante más tardías. Aparece por vez primera en la iluminación de manuscritos, especialmente en salterios, breviarios y libros de horas. Los ejemplos más antiguos corresponden a dos manuscritos ingleses pertenecientes al llamado «grupo de la Biblia de Devon», fechados entre 1250 y 1270. Se trata de dos salterios cuyas miniaturas siguen estilística e iconográficamente los parámetros de la miniatura parisina, lo que explicaría la contradicción de que las imágenes pioneras del purgatorio se encuentren en Inglaterra y no en la región de París, cuna de la formulación teológica del mismo. Sin duda debieron existir manuscritos franceses anteriores que les sirvieran de inspiración. El salterio Preston (1250-55) incluye un «Liber igne purgatorio» (Londres, Brit. Libr., ms. Add. 15749), en el que aparece la que, hoy por hoy, es la primera figuración plástica conocida del purgatorio. Una inicial historiada muestra en su zona superior, sobre fondo dorado, dos almas transportadas por ángeles, y en la inferior, sobre fondo oscuro, varias más mostrando gestos de dolor o de plegaria. De ellas, dos emergen hacia la zona superior, tras pasar por el fuego y por lo que parece agua. El salterio Cuerden (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 756), fechado hacia 1270, presenta dos iniciales historiadas referidas al purgatorio. Una, en el folio 25v, introduciendo el salmo 16, muestra un hombre rezando y, bajo él, a un segundo personaje envuelto en llamas. La otra, en el folio 132, introduce el salmo 88. En una miniatura asociada a una pareja rezando, vemos como Cristo salva dos almas, una del fuego y otra del agua⁹.

En Francia las más antiguas imágenes conservadas parecen ser las que se encuentran en el Breviario de Felipe el Hermoso (París, BN, ms. lat. 1023), de hacia 1296¹⁰. El salmo 114, en el que el alma agradece la ayuda y salvación de Dios, abre la oración de vísperas en el oficio de difuntos. La *D* de *Dilexi...* (folio 49) se ilustra con una imagen de Cristo en majestad, flanqueado por dos querubines, presidiendo una escena en la que dos ángeles ayudan a salir de un purgatorio ígneo a dos almas¹¹.

En Italia, un gradual de la segunda mitad del siglo XIII conservado en el Archivo Comunal de Gubbio y procedente del convento de Santo Domingo de esa misma localidad (ms. C, vol. X) presenta, en su folio 104v, una *R* de *Requiem* con un ángel liberando un alma de un purgatorio que comparte con los de los salterios ingleses su cualidad ígnea y acuática a un tiempo. Se le yuxtapone, como en el folio 474 del Breviario de Felipe el Hermoso, la escena de la celebración de la misa¹².

En lo hispánico el purgatorio aparece por vez primera en la fachada occidental de la colegiata de

11. En relación con esta imagen Joaquín Yarza ha llamado la atención sobre el hecho de que san Agustín, en sus *Enarraciones sobre los salmos*, no haga comentario alguno que pudiera relacionar el salmo 144 con el futuro purgatorio, apuntando dos hipótesis al respecto: o bien la miniatura ha sido incorrectamente interpretada, o bien la exégesis del salmo acabó derivando hacia una referencia a la liberación de las almas, inclinándose más bien por esto último (J. YARZA, «La portada occidental de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano», en *Studia Zamorensia [anejos 1]. Arte medieval en Zamora*, Zamora, 1989, nota 23, p. 125). Sin duda, esta segunda hipótesis es la más correcta por cuanto otra miniatura del mismo manuscrito (folio 474) presenta a su vez una escena de liberación, ilustrando la conmemoración de los difuntos del dos de noviembre, de gran similitud con la anterior pero que no deja lugar a dudas sobre su significado al yuxtaponerse a una representación del sacrificio de la misa. Por otra parte, existen otros casos en que la *D* de *Dilexi* se ilustra con una figuración del purgatorio. Así ocurre, por ejemplo, en un libro de horas holandés de hacia 1335-1340 de la Walters Art Gallery de Baltimore (ms. W. 168, folio 167), en el que vemos contrapuesta a la escena del purgatorio una misa de réquiem a toda página en el folio opuesto.

12. BRATU, op. cit., p. 67-70, y 686.

13. De los tres purgatorios, los más antiguos serían el de Toro y el de Ars. La cronología del primero se sitúa en la segunda mitad del siglo XIII (YARZA, «La portada occidental...»; J. NAVARRO TALEGÓN, *Restauración de la portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro*, Toro, 1996, p. 41 y s.; M. RUIZ MALDONADO, «Reflexiones en torno a la portada de la Majestad de la Colegiata de Toro [Zamora]», *Goya*, n° 263, 1998, p. 75-87). No existe un consenso acerca de las fechas que deben atribuirse al frontal del museo de Vic. GUDIOL CUNILL lo data en el siglo XIII (*Els Primitius*, vol. II, Barcelona, 1929, p. 215-219), mientras que Ch. R. POST se inclina por el primer cuarto del siglo XIV (*A History of Spanish Painting*, vol. II, Cambridge, Massachusetts, 1930, p. 24-25), una fecha sin duda excesivamente avanzada. En cualquier caso, estamos manejando una cronología que sitúa indudablemente a la península Ibérica en un estadio de recepción temprana de la iconografía del purgatorio.

14. M. T. PÉREZ HIGUERAS, en la línea de ASÍN PALACIOS, ha señalado la posible relación entre esta iconografía y los textos escatológicos musulmanes (cf. «El Jardín del paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispano-musulmán y cristiano medieval», en *Archivo Español de Arte*, n° 241, 1988, p. 37-52). YARZA relaciona las cabezas que parecen surgir de la vegetación con los patriarcas, profetas, virgenes, etc. como frutos de la Iglesia, alimento del cristiano en el camino de la salvación, idea que, si bien se encuentra desde época temprana en los escritores cristianos, procede de Persia, de donde los musulmanes la integraron en su visión del paraíso («La portada occidental...», p. 125).

15. J. GUDIOL RICART, *Ars Hispaniae*, vol. IX, Madrid, 1953, p. 47.

16. El trono vacío evocando la espera del Juicio Final no es el único elemento de bizantinismo en la composición. Los ángeles armados de horcas que empujan a los condenados hacia el infierno y la presencia de san Juan Bautista en la *Deesis*, en vez del evangelista (sólo al final de la edad media se generalizará en occidente esta sustitución), es también propio de los juicios bizantinos (cf. L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 2, Barcelona, 1996, p. 754-759; Y. CHRISTE, *Jugements derniers*, La-Pierre-qui-Vire, 1999, p. 27 y s.).

17. En Italia los frescos de la iglesia de San Lorenzo in Aratri de Orvieto ofrecen una cierta similitud con lo representado en Salamanca. El purgatorio es una montaña con dos niveles diferenciados. Las penas, poco elaboradas, son diferentes entre

Toro y en una pintura mural de la capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca en el ámbito castellano, mientras que en el catalano-aragonés, la primera obra que se hace eco del mismo es el frontal de altar de Ars del Museo Episcopal de Vic¹³.

En la portada de Toro, el marco es un juicio final. El paraíso que figura en él presenta unas peculiaridades iconográficas que lo convierten en un *unicum* en la escultura hispana del XIII. Lejos de recurrir a la simbología del seno de Abraham o de la Jerusalén Celeste, es presentado como un jardín de frondosa vegetación entre cuyos roleos asoman las cabezas nimbadas de los bienaventurados, mientras tres músicos coronados tañen instrumentos musicales¹⁴. Pero además su entrada es doble. Por una puerta accede el cortejo de los justos. En la otra, situada en el extremo opuesto, san Pedro tiene de su mano a las almas que dejan atrás las llamas del purgatorio para acceder a la salvación. Éste se presenta, más que como un espacio definido, como una mera alusión al fuego, elemento de purificación del que salen las almas para entrar en la gloria. Su inmediatez a la puerta del paraíso hace de él una especie de antecámara del mismo con el que tiene comunicación inmediata.

La capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca presenta en su muro norte un amplio fresco dedicado al Juicio Final. Su cronología ha sido objeto de confusión al ponerlo en relación con las pinturas del lado este, firmadas y datadas en 1262. Su restauración ha zanjado definitivamente la cuestión al desvelar la fecha de su realización, que corresponde al año 1342¹⁵. Presenta, como principales peculiaridades iconográficas, la *ethimasia* o trono vacío, de origen bizantino, que sorprende por lo infrecuente en occidente¹⁶ y, naturalmente, la del purgatorio.

En la zona inferior de la composición se representan los lugares del más allá. Entre el cielo y el infierno ocupa un lugar central el purgatorio. Se configura como un entorno rocoso compartimentado en seis receptáculos que aparecen separados en dos grupos por una cartela conteniendo un texto alusivo al promotor de la obra. En los situados a la derecha de ésta, esto es, los más próximos al infierno, los condenados se nos muestran desnudos y sometidos al tormento del fuego. Por el contrario, los que ocupan los cuatro receptáculos de la izquierda aparecen vestidos con túnicas y en actitud orante, como si, habiendo superado un primer estadio del proceso de purgación de sus faltas, esperasen un pronto acceso a la salvación. Circunstancia ésta que acontece con los que ocupan el receptáculo superior. Lo abandonan con el concurso de un ángel cuya actitud liberadora contrasta con la de los que más a la izquierda empujan a los condenados hacia las tinieblas del infierno. Todo apunta a un sistema penal basado en la existencia de diferentes niveles dentro del proceso de purgación de las faltas¹⁷.

San Miguel y el purgatorio en los retablos catalanes

La divulgación visual del purgatorio ser va a dar, en tierras catalanas, de la mano, lo hemos señalado ya, del culto a san Miguel, de tal modo que la imagen del mismo aparece, las más de las veces, inserta en el marco de retablos dedicados al arcángel.

Se da esta circunstancia por primera vez en lo que posiblemente haya sido un lateral de altar que, procedente de la iglesia de Sant Martí d'Ars (Alt Urgell), conserva el Museo Episcopal de Vic (n° 5140). Su estado actual presenta acusadas deficiencias. Aunque conserva únicamente pequeños fragmentos de la policromía original, mantiene los trazos del dibujo esgrafiados sobre la capa de yeso que cubría la tabla. Ésta aparece dividida horizontalmente en dos registros, teniendo como protagonista en ambos a san Miguel. En el superior se desarrolla la escena de la psicostasis con la habitual presencia del diablo que, ayudado por un acólito, intenta, en línea con la iconografía tradicional, inclinar la balanza del lado de las malas acciones. El inferior nos muestra un nutrido grupo de almas que, en cinco hileras superpuestas, se hallan rodeadas por las llamas (figura 1). Dos de ellas son liberadas del fuego por el arcángel.

Llama la atención, al tratarse de una obra que comparte con la portada de Toro un mismo carácter pionero en la representación del purgatorio en los reinos hispánicos¹⁸, el hecho de que ambas recurran a una similar caracterización del mismo a partir del fuego¹⁹. Coinciden en ello con otras imágenes igualmente precoces del tercer lugar. El fuego y el agua son los dos motivos que, como apuntábamos en páginas anteriores, caracterizan las que, en los salterios Preston y Cuerden y en el gradual de Gubbio, se sitúan entre las primeras imágenes del purgatorio. Ígneos son también los del Breviario de Felipe el Hermoso (folios 49r y 474r). Imágenes todas ellas que tienen como denominador común el aludir al purgatorio a partir de los elementos que en él actúan como instrumentos de penitencia y purificación, más que como a un lugar con una espacialidad definida. A pesar de que esa espacialidad no tardará en tomar cuerpo, bien a partir de recursos específicos, o bien a partir de motivos tomados de la iconografía infernal, el fuego, sin más aditamentos, como plasmación visual del purgatorio, llega hasta el final de la edad media, coexistiendo con un imaginario mucho más elaborado del mismo. Baste, a modo de ejemplo, la reiteración con que los libros de horas holandeses de la segunda mitad del siglo XV optan por el recurso a las almas inmersas en las llamas para ilustrar el inicio del oficio de difuntos²⁰.

A finales del siglo XIV el retablo de la catedral de Elna²¹, además de abordar el problema de la

representación del purgatorio como lugar, introduce una fórmula iconográfica que plantea, desde una perspectiva más globalizadora, la problemática que la reestructuración funcional del más allá implica. La creencia en el purgatorio se apoya en la idea de un doble juicio, el primero en el momento de la muerte y el segundo al final de los tiempos. En palabras de Le Goff

instituye en esta situación intermedia un complejo procedimiento judicial de mitigación de penas, así como de abreviación de éstas en función de diversos factores²².

Interesan especialmente aquéllos que competen a los vivos, quienes, a través de oraciones, limosnas y misas, pueden ayudar a los que en él penan sus faltas. El retablo de Elna recoge la esencia de todo ello en una propuesta que cristaliza visualmente en la imbricación de la misa con la liberación de las almas y el juicio *post mortem* concretado en la escena del pesaje de las acciones morales. En torno a esos tres polos se va a construir, a lo largo de la centuria siguiente, la iconografía del purgatorio en aquellos ciclos dedicados al arcángel que opten por la inclusión en ellos del tercer lugar.

La doctrina de la intercesión de los vivos la encontramos ya muy perfilada en Gregorio Magno, al que Le Goff califica como «último padre del Purgatorio», por sus notables aportaciones a la génesis y desarrollo de la idea. En el libro IV de sus *Diálogos*, el diácono Pedro, su interlocutor e intérprete, le pregunta acerca del medio para ayudar a las almas de los difuntos, a lo que Gregorio responde

Si se tratara de faltas que no son indelebles después de la muerte, la ofrenda sagrada de la hostia saludable es por lo general de una gran ayuda para las almas, incluso después de la muerte, y se ve a veces a las almas de los difuntos al reclamarla²³.

El párrafo es interesante por un doble motivo. En primer lugar, porque introduce la idea de las diversas categorías de pecados, jerarquización que abre paso a la necesidad de un «fuego purgatorio» para los «pecados pequeños y mínimos». En segundo lugar porque establece el valor «de la ofrenda sagrada de la hostia» como instrumento de intercesión por las almas de los difuntos. La iconografía de la misa de ánimas suele, efectivamente, en consonancia con las palabras de san Gregorio, representar el sacrificio eucarístico en su punto culminante, esto es, aquél en que el sacerdote levanta la hostia para su consagración y, las más de las veces, la escena se acompaña de la de las almas en el momento de ser liberadas del purgatorio con la ayuda de los ángeles. Así ocurre en el retablo de Elna. Se representa la

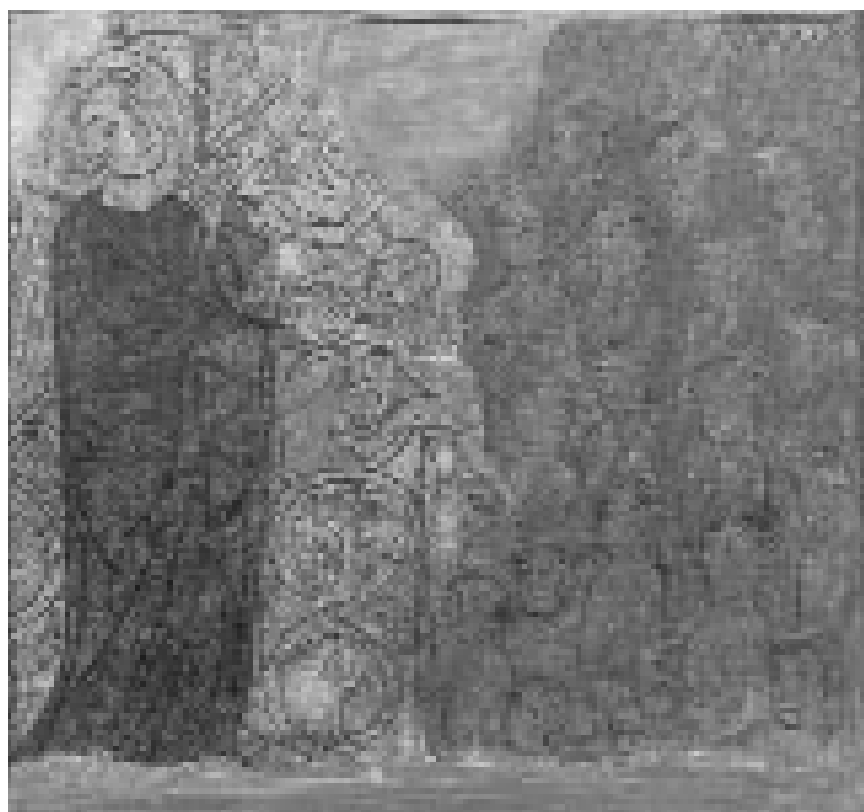


Figura 1.
Lateral de altar de Ars (Vic, Museo Episcopal). Liberación de las almas del purgatorio.

ambos niveles. A. BRATU lo interpreta como una transposición al purgatorio del sistema del infierno inferior y del infierno superior, a pesar de la falta de lógica que implica el hecho de que éste último parezca menos punitivo que el primero (op. cit., p. 650-652).

18. Para su cronología, cf. *supra* n. 13. E. BARGALLÓ CHAVES recoge las escasas referencias bibliográficas a la tabla. En su comentario iconográfico alude a la presencia del purgatorio, que no entra a analizar («Fragment del frontal d'altar de Sant Miquel», *Catalunya Romànica*, vol. XXII [*Museu Episcopal de Vic. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*], Barcelona, 1986, p. 176-178).

19. Otra imagen precoz del purgatorio en Cataluña, basada también en el fuego, nos la ofrece un ejemplar de la *Leyenda Dorada* conservado en la Biblioteca Nacional de París (esp. 44, folio 79). P. BOHIGAS lo fecha en los primeros años del siglo XIV y, basándose en criterios filológicos, lo cree originario del Rosellón (*La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, Barcelona, 1965, vol. II, p. 67). Opinión en parte compartida por Joan COROMINAS, que fecha el manuscrito genéricamente en el siglo XIV y lo cree originario del actual depar-

tamento de los Pirineos Orientales (véase su prefacio a la edición de la versión catalana de la *Leyenda Dorada*, que, basada fundamentalmente en el texto del manuscrito de París, fue publicada por CH. MANEIKIS y E. J. NEUGAARD bajo el título de *Vides de Sants Roselloneses*, Barcelona, 1977, 3 vols.). En la capital que principia el capítulo dedicado a san Patricio se inscriben dos figuras sobre un fondo dorado. La de la izquierda, desnuda y con las manos alzadas y juntas, en actitud orante, se encuentra inmersa en un haz de llamas. Frente a ella, un segundo personaje, en este caso vestido, hostiga al anterior con un objeto alargado que, si bien presenta una coloración azul en el extremo que hace las veces de mango, se torna rojizo en el contrario. Aunque sus rasgos nada tienen que ver con los que habitualmente caracterizan al diablo, es evidente que estamos ante un personaje diabólico. Y ello no sólo por su actividad. Su rostro, de gesto hosco y representado de perfil (contrariamente a lo que ocurre con el de su oponente), pone de manifiesto su carácter negativo. Seguramente las ropas rojas con que se viste tienen ese mismo sentido. La imagen ilustra el contenido del texto, pudiendo hacer referencia tanto a los «barons totz cremans e vesec que ls diables los turmentaven ab launes de fe-

re cremans» que ve Nicolau, el protagonista de la visión referida al purgatorio de san Patricio, como al momento en que aquél es echado por los diablos al fuego y atormentado por ellos «ab launes cremans de ferre» (citamos según el texto de la edición de MANEIKIS y NEUGAARD, vol. II, p. 331).

20. De los quince que posee la Koninklijke Bibliotheek de La Haya con imágenes del purgatorio, no menos de once ilustran el oficio de difuntos con una capital en cuyo interior unas pocas almas inmersas en el fuego juntan sus manos en actitud orante. Remito a la excelente base de datos de la biblioteca (www.kb.nl/kb/manuscripts/search/index.html). En ella se puede encontrar además algunos ejemplos adicionales de otras diversas procedencias en los que se da esa misma circunstancia.

21. Obra de un pintor anónimo no demasiado dotado, próximo estilísticamente al círculo de los hermanos Serra, ha sido fechado en torno al último tercio del siglo XIV (J. GUDIOL y S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986..., n.º 182).

22. J. LE GOFF, *El nacimiento...*, p. 14.

23. Tomamos la cita de LE GOFF, op. cit., p. 109.

24. GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura gótica*, nº 211.

25. *Ibíd.*, nº 403.

26. *Ibíd.*, nº 417.

27. GUDIOL y ALCOLEA se refieren a lo representado en la tabla como «misa en el santuario del monte Gárgano» (*ibíd.*, nº 219). Sin descartar absolutamente esa posibilidad (se representa en dos tablas separadas el milagro de la flecha y la procesión al monte), lo más probable es que nos encontremos ante una misa de difuntos. A pesar de la ausencia del purgatorio, los precedentes de los retablos de Elna y, sobre todo, Cruïlles, así como la presencia en el retablo de la sicostasia y de san Pedro recibiendo las almas en el paraíso creo que hacen más plausible esta interpretación. Por lo demás la misa en el santuario del monte no suele representarse en los ciclos dedicados a los hechos del Gárgano.

28. GUDIOL y ALCOLEA, *op. cit.*, nº 230. Véase también R. ALCOY y M. MONTERRAT, *Joan Mates. Pintor del gòtic internacional*, Sabadell, 1998, p. 150-152.

29. Se ha señalado, para algunas figuraciones del purgatorio, el recurso a un sistema de representación que remite a una concepción espacial plana, contradictoria con la que, basada en la tridimensionalidad, se ofrece, en esas mismas imágenes, del mundo tangible. Se trata obviamente de poner de manifiesto la diferente cualidad espacio-temporal de ambas realidades. Es un sistema al que, por lo general, se recurre en los retablos catalanes cuando se trata de yuxtaponer el purgatorio y la celebración de la misa. Por lo general, ésta acontece en un espacio que se quiere tridimensional y en el que esa tridimensionalidad actúa como referente a este mundo, en oposición a un espacio plano, carente de profundidad, referido al más allá, al purgatorio en este caso (cf. A. BRATU, «L'ici-bas et l'au-delà en image: formes de représentation de l'espace et du temps», *Médiévales*, 20, 1991, p. 75-90; también de la misma autora *Images d'un nouveau lieu...*, p. 578 y s. De M. FOURNIÉ véase al respecto *Le ciel peut-il attendre. Le culte du Purgatoire dans le Midi de la France [1320 environ-1520 environ]*, París, 1997, p. 55).

30. Para éstos, véase A. M. VAURILLON CERVONI, *L'iconographie du purgatoire au Moyen Age dans le Sud-Ouest, le centre de la France et en Espagne*, tesis mecanografiada, Universidad de Toulouse Le Mirail, 1978; P. PEDRAZA, «Quart de Poblet y los retablos de almas valencianos», en *Orfeo Vetus Iuntes*, 1975-1985, Quart de Poblet, 1985, p. 31-45; P. RODRÍGUEZ BARRAL, *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más*

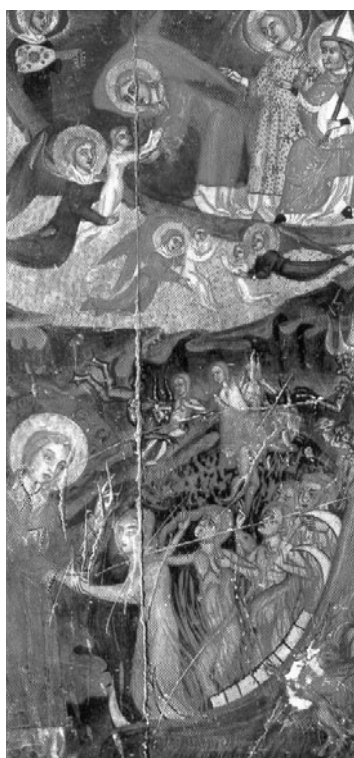


Figura 2.
Catedral de Elna. Retablo de San Miguel.
Liberación de las almas del purgatorio.

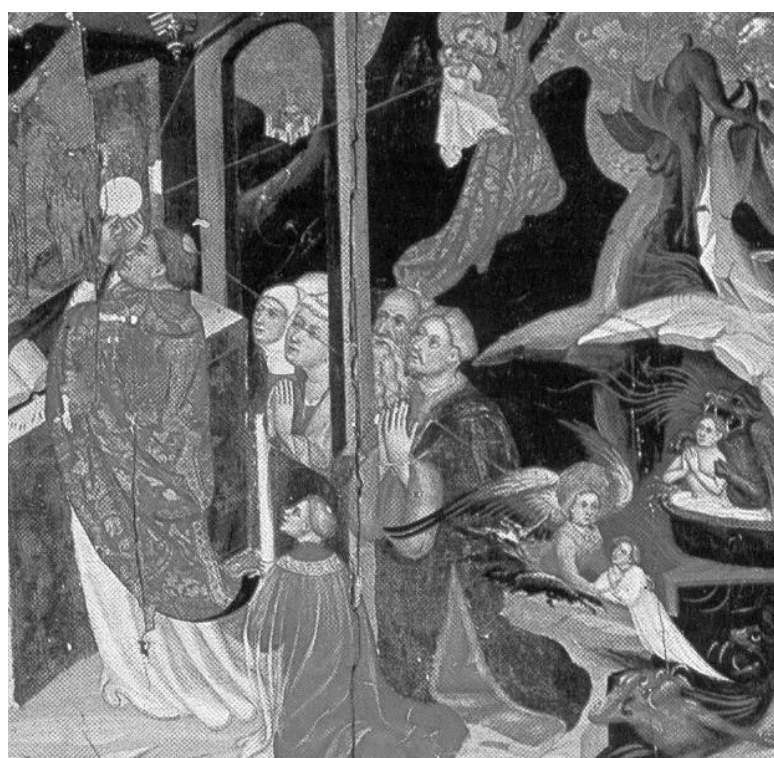


Figura 3.
Lluís Borrassà. Retablo de Sant Miquel de Cruïlles (Museu d'Art de Girona). Misa y liberación de las almas del purgatorio.

misa en el momento de la consagración y, en la tabla contigua, la liberación de las almas (figura 2), estableciendo así una relación de causa-efecto entre ambas escenas que a partir de ahora se yuxtapondrán en una misma tabla en una tipología habitual en lo sucesivo.

A ella se recurre en el retablo pintado por Lluís Borrassà para la iglesia de Sant Miquel de Cruïlles (Museu d'Art de Girona, inv. 291)²⁴ (figura 3), en el de Jaume Cirera y Bernat des Puig de la iglesia de San Miguel de la Seu d'Urgell (MNAC, inv. 15837)²⁵ y en el de Sant Pere de Terrassa también obra de Jaume Cirera, aunque esta vez en colaboración con Guillem Talarn²⁶ (figura 4). Únicamente hemos encontrado dos variantes con relación a este esquema. Un retablo del círculo de Borrassà de la colección Mas de Madrid recurre a la representación de la misa prescindiendo del purgatorio²⁷. Joan Mates, en el retablo de Penafel (Barcelona, colección Olavarría)²⁸, muestra en la misma tabla en que se representa la misa la escena de la sicostasia. A la derecha de ella, unas formaciones rocosas se abren a un abismo que escupe lenguas de fuego. Si bien falta la escena de la liberación de las almas que suele acompañar la figuración del purgatorio, no puede tratarse sino de éste. Sólo bajo ese presupuesto tiene sentido la yuxtaposición a la celebración de la misa del abismo igneo.

Esta combinación de misa de difuntos y purgatorio²⁹ es un recurso iconográfico que se remonta a alguna de las primeras imágenes del mismo. Los ejemplos más antiguos se dan en el gradual de Gubbio y en el breviario de Felipe el Hermoso (folio 474). Acuña una fórmula que va a perdurar hasta el final de la edad media, como demuestran los retablos de almas levantinos que la prolongan prácticamente hasta finales del siglo XVI³⁰. Una combinación que no hace sino proyectar en lo visual unas creencias profundamente arraigadas en la piedad popular. Prueba de ello son la cantidad y variedad de misas que los testadores dejan ordenadas a mayor provecho de sus almas³¹. También la insistencia con que, en los *exempla* que los predicadores insertan en sus sermones, los múltiples aparecidos del purgatorio reclaman de sus parientes y amigos la celebración de misas como el más excelente auxilio de cara a su salvación³². Su tono apremiante responde tanto a la dureza de los castigos que se les infligen como a la conciencia del papel que la colaboración de los vivos puede tener para escapar a sus tormentos, tanto más terribles cuanto que el tiempo de permanencia en el purgatorio es vivido por los penados con extrema dilatación. Muy ilustrativos respecto a estas creencias resultan dos textos recogidos en sendos manuscritos catalanes del siglo XV, procedentes de los monasterios de Portacoeli y de Poblet³³. En ambos,

que no difieren en lo esencial, se pasa revista, apoyándose en diversas autoridades desde san Agustín hasta los escolásticos, a las gracias que se obtienen asistiendo a misa como es debido. Entre ellas se alude al alivio de las penas del purgatorio sufridas por los parientes difuntos:

Diu Sent Thomas que les ànimes per les quals aquell qui hou la missa és tengut de pregar, axí com per pare e mare e altres parents e benefactors, en aquell espay que hoirà la missa devotament seran relevades de les penes de purgatori (ms. 53).

Mentre ou missa deu pregar per pares e mares, e tant com està en la missa són relevats de las penes de purgatori (ms. 1682).

Coincide, casi literalmente, con estos argumentos un opúsculo de san Vicente Ferrer acerca de las propiedades de la misa:

Dice San Jerónimo que a las almas por las que esté obligado a orar el que oye la misa, su padre, su madre, sus parientes y bienhechores, durante el espacio de tiempo en que oye la misa, les serán atenuadas las penas del purgatorio³⁴.

Respecto a la configuración de éste, se abandona rápidamente la alusión al mismo a partir de las llamas para dotarlo de una espacialidad específica. En el retablo de Elna se opta por representarlo a partir de la boca de Leviatán, dispuesta verticalmente en el extremo inferior izquierdo de la tabla (figura 2). De sus fauces totalmente abiertas salen las almas de aquéllos que, habiendo purgado ya sus faltas, se han hecho merecedores de la Gloria³⁵. Un ángel, seguramente san Miguel, les tiende la mano para ayudarlos a escapar de las fauces diabólicas³⁶. Las referencias a los suplicios de los condenados son escasas. El principal instrumento de tortura es el fuego: aquéllos que se hallan en el interior de la boca se nos muestran rodeados por las llamas. Entre ellos distinguimos una mujer mesándose los cabellos, un clérigo reconocible por la tonsura y un personaje masculino acosado adicionalmente por una serpiente roja que envuelve su cuerpo. Más arriba, un entorno rocoso viene a complementar este espacio penal. Se distingue en él a una mujer a la que un diablo insufla fuego en el sexo. Otras dos son transportadas en una especie de cesta ígnea que un segundo diablo soporta sobre sus espaldas. Nos encontramos evidentemente ante un imaginario construido a partir de elementos propios de la iconografía del infierno. No debe extrañarnos. El esfuerzo del pintor por representar el purgatorio como lugar tropieza con la carencia de una tradición iconográfica al respecto.

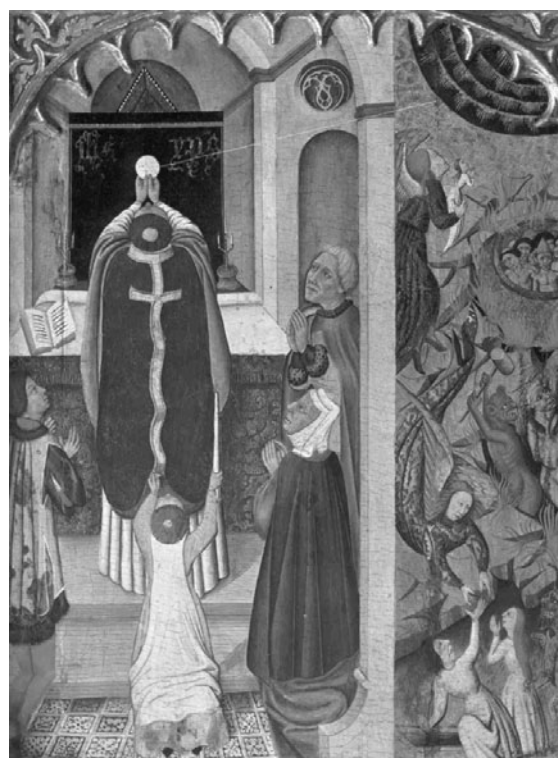


Figura 4. Jaume Cirera y Guillem Talarn. Retablo de San Miguel (Terrassa, iglesia de Santa María). Misa y liberación de las almas del purgatorio.

allà en el arte medieval de la Corona de Aragón, Bellaterra, 2003 (publicación electrónica consultable en <http://www.tdx.cesca.es/TDX-1222103-161339>) [p. 425 y s.].

31. De uso obsesivo de la misa de difuntos ha calificado Jacques CHIFFOLEAU esta práctica cada vez más extendida («Sur l'usage obsessionnel de la messe pour les morts à la fin du Moyen Age», en *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du xiiie au xve siècle*, Roma 1981, p. 235-256). Incluso para aquéllos que morían intestados, la Iglesia estableció la obligación de celebrar misas por sus almas, costeadas con la quinta parte de sus bienes o cuota *pro anima* (cf. BEJARANO RUBIO, *El hombre y la muerte. Los testamentos murcianos medievales*, Cartagena, 1990, p. 58).

32. Varios *exempla* en ese sentido nos ofrece el manuscrito 89 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, editado por Marian AGUILÓ i FUSTER (*Recull de eximilis e miracles, gestes e faules*, 2 vols., Barcelona, 1881) y, más recientemente, por J. A. YSERN LAGARDA (*Arnoldus Leodensis. Recull d'exemples i miracles ordenats per alfabet: edició i estudi*, Valencia, 1994, tesis doctoral microfichada). Se trata de la versión catalana del *Alphabetum narrationum*, compuesto entre 1297 y 1308 por el domi-

nico Arnoldo de Lieja (YSERN, ibidem, p. XL y s.). Gran difusión alcanzó también el *De Spiritu Guidonis*. Circuló en una versión larga y otra corta. De ambas se conservan ejemplares catalanes. La versión corta, en latín, se incluye en el manuscrito del siglo XIV *Ripoll 167* (folios 78v-81) del Archivo de la Corona de Aragón, uno de los más antiguos que se conservan de la misma (ed. a cargo de M.-A. POLO de BEAULIEU [Jean Gobi, *Dialogue avec un fantôme*, París, 1994]). La larga se incluye en el manuscrito 17 (folios 105-122v) de la Biblioteca Universitaria de Barcelona (ed. de MIQUEL y PLANAS [«Aparició de l'esperit de G. de Corvo», en *Llegendes de l'alta vida*, Barcelona, 1914]). Se trata en esencia de la recensión del diálogo que Jean de Gobi, prior del convento dominico de la ciudad provenzal de Alès, mantiene con el alma de Gui de Corvo, un aparecido del purgatorio fallecido pocos días antes en esa misma ciudad. Éste insiste en lo beneficios que resultan para las almas del purgatorio los sufragos de los vivos incidiendo particularmente en la misa y en los Siete Salmos Penitenciales. Refiere incluso una especie de aritmética de la remisión por la que la misericordia divina afectaría de modo distinto a las almas purgantes «car a algunes ne lexa e perdona la quarta part de la pena deguda

corresponente a la sua culpa, e a altres la terça part, segons que seran stades piadosas e misericordiosas en aquest mos. E axi mateix, segons que mes o menys, per lurs parents e amichs, en aquest mon son fetas pregarías, o aixi mateix per los sants del cel». (MIQUEL y PLANAS, op. cit., p. 203). El propio Gui se manifiesta deudor de los sufragos de un pariente suyo por los que sería «delliurat de la pena de purgatori quatre anys pus tost que no deua esser, del terme constituit per los meus peccats» (ibidem, p. 193). Otros muchos ejemplos de aparecidos en demanda de sufragos en general y misas en particular los recogen J. C. SCHMITT (*Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, París, 1994) y C. LECOUTEUX (*Fantasma y aparecidos en la Edad Media*, Palma de Mallorca, 1999).

33. Se trata de los manuscritos 53 y 1682 de la Biblioteca de Cataluña. Para la transcripción de los fragmentos en que se alude a los beneficios de la misa, véase J. CASAS HOMS, «Las gracias de la misa. Creencias populares del siglo XV», en *Analecta Sacra Tarraconensis*, 28, 1955, p. 71-79.

34. J. M. de GARGANTA y V. FORCADA, *Biografía y escritos de San Vicente Ferrer*, Madrid, 1956, p. 587-589.

35. GUDIOL y ALCOLEA (*Pintura gótica...*, nº 182), al describir sumariamente el contenido del retablo, identifican erróneamente esta imagen como el descenso de Jesucristo a los limbos. Confusión que tiene bastante que ver con el hecho de que nos hallemos ante una iconografía que parece haberse inspirado en el tratamiento con que la pintura catalana suele abordar el tema de la anástasis. Por su parte, J. PLANAS («La imatge de la dona als inferns gòtics catalans», *D'Art*, nº 15, 1989, p. 103) la describe como el descenso al infierno de san Miguel, episodio que efectivamente recogen algunos apócrifos. Sin embargo, la presencia del arcángel ayudando a salir de las fauces a un alma indica claramente que estamos ante la presencia del purgatorio.

36. El ángel en cuestión no es identificable a partir de atributos particulares. Sin embargo, la dedicación del retablo, así como su individualización a partir de los ricos ropajes que viste, inducen a pensar en esa posibilidad, ya expresada en la nota anterior. Por otra parte, el contrato del desaparecido retablo de Sant Joan de Valls, encargado a Borrassà, especifica que debe representarse como San Miguel «trau les ànimes de Purgatori» (cf. J. MADURELL MARIMÓN, «El pintor Lluís Borrassà, su vida, su tiempo, sus seguidores y su obra», en *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, 1950, p. 114).

37. La plástica románica adoptó como imagen arquetípica para el castigo de la lujuria, alegoría al tiempo de ese mismo pecado, la de la mujer mordida en sus pechos por serpientes. Los orígenes de esta fórmula iconográfica se localizan en las representaciones clásicas de Gea, la Madre Tierra de los romanos. En una de sus tipologías se muestra como una joven recostada con el pecho parcialmente desnudo, portando el cuerno de la abundancia y rodeada de animales y *putti* a los que amamanta. Se rodea, por lo general, de animales domésticos o de serpientes. La presencia de la serpiente, animal, como inductor de la caída, maldito para el cristianismo, facilitó su transformación, a partir de una lectura incorrecta, en imagen paradigmática del castigo de la lujuria (cf. J. LECLERCQ-KADANER, «De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de la migration des symboles», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVIII, 1975, p. 37-47). Seguramente no fue ajeno a esta mutación el papel otorgado a las serpientes en las visiones literarias del infierno, particularmente en la *Visio Pauli*, en la que corresponde a ellas acosar a las mujeres que han pecado contra la castidad (P. MEYER, «La descente de Saint Paul en Enfer», *Romania*, XXIV, 1895, p. 365-375).

38. Es muy abundante la literatura medieval de carácter misógino, presentando a la mujer como inductora al pecado, particularmente al de la carne. Véase a este respecto J. PLANAS, op. cit., p. 95-101.

39. En su viaje al purgatorio de san Patricio, el caballero Otwein describe las «fossas plenas de dins de metalls tot fusus e ardens» en que los demonios introducían a sus víctimas. En idénticos términos se alude a ese mismo castigo en la versión de Ramón Perellós (MIQUEL y PLANAS, «Viatge del cavalier Otwein al purgatori de sant Patrici» y «Viatge d'en Ramón de Perellós al purgatori de Sant Patrici», ambos textos recogidos en *Llegendes...*, p. 19 y 159 respectivamente). Vale decir, a propósito de la literatura de visiones, que varias de las que incluyen el purgatorio en el periplo de sus protagonistas por el más allá, contaron con versiones catalanas. Además de la muy difundida visión de Otwein, también la *Visio Tugdali* se tradujo al catalán. Ambas, editadas, como acabamos de señalar, por MIQUEL y PLANAS en *Llegendes...*, figuran en el manuscrito misceláneo *Cod. Escorialensis M. II*, 3 de la Biblioteca de El Escorial. De la de Tugdali, aparte de la contenida en el códice escorialense, el estudioso catalán transcribe el texto de otras dos. La que en el Archivo de la Corona de Aragón contiene el manuscrito 83 de Sant Cugat del Vallès (folios 102v-127v) y otra incluida en un manuscrito de la Bayerische

Todos ellos son, en efecto, suplicios recurrentes en la iconografía infernal. La presencia del fuego es lugar común en todo lo que tiene que ver con el sistema penal del más allá. Aquí no parece estar vinculado a castigos específicos, salvo evidentemente para el caso de la mujer que sufre el tormento del fuego en el sexo, en clara alusión a la lujuria. También lo es el recurso a las serpientes. Se aplican a pecados diversos pero preferentemente a los de carácter sexual³⁷. La presencia de estos dos castigos, junto al predominio de personajes femeninos (tan sólo se puede identificar con absoluta certeza como masculina la del clérigo), nos lleva a pensar, habida cuenta que la mentalidad medieval tiende a identificar a la mujer con la tentación que conduce al pecado, particularmente al carnal³⁸, en un purgatorio orientado a la punición de los lujuriosos.

Lluís Borrassà, en el retablo de Sant Miquel de Cruïlles, mantiene la boca de Leviatán como motivo caracterizador del purgatorio (figura 3), si bien la dota de una calidad pétrea que hace de ella un elemento híbrido entre el purgatorio Leviatán y el purgatorio caverna, lo que la priva del carácter terrorífico que le es habitual. Las almas son igualmente liberadas por los ángeles y, en su interior, la única referencia a los castigos de los penados es la imagen de uno de ellos al que una figura diabólica muerde la cabeza. Adicionalmente, se halla sumergido en una especie de bañera situada sobre una parrilla al rojo vivo rodeada de llamas³⁹.

La boca infernal como motivo caracterizador del purgatorio es un recurso iconográfico característico del gótico catalán. No son demasiados los paralelos que se pueden aducir. Bratu señala la presencia, en varios manuscritos ingleses del llamado «grupo de Bohum», la presencia de bocas del infierno con condenados cuya gestualidad introduce un elemento de duda acerca de la caracterización de las mismas, hasta el punto de que la propia autora prefiere no definirse de modo categórico respecto al sentido último de tales imágenes. Aún en el caso de que se trate del purgatorio, la ausencia en ellas de otros motivos infernales (diablos, tormentos más allá de la mera presencia del fuego) marcaría una clara diferencia con respecto a los infernalizados purgatorios de Elna y Cruïlles. La boca infernal como purgatorio será un recurso frecuente en la miniatura holandesa de la segunda mitad del siglo xv. El caso más conocido, por la calidad del manuscrito, se encuentra en el libro de horas de Catalina de Cleves (Nueva York, Pierpont Morgan Library, M. 917)⁴⁰. Las ilustraciones al oficio de difuntos comprenden tres miniaturas a media página en las que se representa el purgatorio bajo la forma de boca de Leviatán (Guennol, folios 97, 105v y 107). Otros libros de horas retoman el mismo motivo de

modo más simplificado para ilustrar la inicial del oficio de difuntos⁴¹.

Jaume Cirera y Guillem Talarn, en el retablo de la iglesia de Sant Pere de Tarrasa, si bien prescinden del motivo de la boca de Leviatán que es sustituida por un purgatorio subterráneo de morfología cavernosa⁴², siguen sin embargo recurriendo a la iconografía del infierno cuando se trata de representar los tormentos infligidos a las almas (figura 4). Unas, entre las que se distingue a un obispo y un monje, son cocidas en una enorme caldera. Fuera de ella se individualiza el tormento de un rey que, rodeado de llamas y golpeado con mazos por un diablo⁴³, es al tiempo acosado por varias serpientes que se enroscan en su cuello. Todo ello sin que falte el motivo de los ángeles ayudando a abandonar el purgatorio a aquellas almas que se hallan en condiciones de acceder al cielo.

El retablo de la iglesia de Sant Miquel de la Seu d'Urgell (MNAC), de Cirera y Bernat des Puig, supone un cierto punto de inflexión en la figuración del purgatorio en la retabística catalana. Adquiere, como en el retablo de Terrassa, una morfología subterránea. Únicamente es visible la boca de lo que se adivina como una profunda y, a juzgar por el negro intenso de su interior, oscura sima⁴⁴. La carencia de cualquier alusión a tormentos concretos, excepción hecha de la propia oscuridad, contribuye a dotarlo de un carácter específico, diferenciado de lo infernal.

También el retablo escultórico, tan frecuente en la Cataluña gótica, se hace eco del culto al arcángel. El MNAC cuenta con diversos fragmentos de uno del siglo xiv, de autor y procedencia desconocida (inv. 45843-45851). En una de sus escenas, vemos una vez más representada la liberación de las almas conjuntamente con la misa en el momento de la consagración. El estado de conservación no permite distinguir si salen de las llamas o del interior de una sima. Sí queda claro que no se trata de la boca de Leviatán que aparece en la escena de la sicostasia representando el infierno y forzando, en consecuencia, una figuración diferenciada del purgatorio.

La articulación de los dos elementos vistos hasta aquí, misa y purgatorio, con el juicio *post mortem* y la acogida de las almas ya purificadas en el paraíso, adopta soluciones diversas en cada uno de los retablos. En el de Elna la escena de la sicostasia ocupa una tabla específica pero separada por la calle central de las que representan la misa y el purgatorio. En ella, la balanza, que cuelga de una viga, ocupa el lugar central. La flanquean san Miguel y el diablo controlando el desarrollo del pesaje. Se inclina del lado de las buenas acciones, cuyo platillo es ocupado por una figurilla desnuda en actitud orante. Lo que no obsta para que se aluda al diverso resultado que la prueba puede comportar según las accio-

nes de cada cual: junto a san Miguel, un pequeño ángel se hace con un alma mientras que en el lado contrario ocurre otro tanto con un diablo que transporta las almas de dos condenados en una cesta que carga a modo de mochila. La tabla se culmina en su parte superior con la imagen de san Pedro ante la puerta entreabierta de la Ciudad Celeste. Hacia él se dirige un ángel portando un alma en sus manos. Una similar concepción se observa en el retablo de la Seu d'Urgell. La sicos-tasia figura también en una de sus tablas. Se prescinde en este caso del posible resultado adverso del pesaje, pero se conjuga igualmente con la imagen de san Pedro a las puertas de la Ciudad Celeste recibiendo las almas de los que han superado positivamente la prueba (son visibles sobre sus murallas pequeñas figurillas de medio cuerpo alusivas a los bienaventurados).

El retablo de San Miquel de Cruïlles expresa con una claridad meridiana el ligamen entre juicio particular, purgatorio y sufragios. En la calle de la derecha se representan, en dos tablas superpuestas, la sicos-tasia en la superior y, debajo de ella, la misa y liberación de las almas (figura 3). Tres finas líneas ponen en comunicación los elementos de mayor contenido semántico de esta construcción. Partiendo de la hostia que eleva el sacerdote, una de ellas se dirige hacia el alma que un ángel está sacando del purgatorio. Otra alma, conducida a su vez por un ángel hacia el cielo, es el objetivo final de una segunda línea, mientras que la tercera incide en

la escena de la sicos-tasia situada en la tabla inmediatamente superior. Ésta presenta una particularidad novedosa en la representación del asunto en el gótico catalán, al ostentar uno de los platillos de la balanza un pergamino (el contrario lo ocupa la tradicional figura orante). Un motivo, sin duda, derivado del libro de vida del Apocalipsis⁴⁵.

Mención aparte merece el retablo de la iglesia de Sant Pere de Terrassa. Es el único de todos ellos en que se representa el Juicio Final ocupando la espiga en sustitución del habitual calvario con que la retabística gótica suele rematar la calle central. Se trata de un juicio reducido a sus elementos esenciales, expresados además con gran economía de medios. Cristo Juez, la *Deesis*, ángeles trompeteros y una resurrección de los muertos a partir de la cual se introduce el motivo de la separación de justos y pecadores. Un ángel, en el extremo inferior izquierdo de la tabla, tiende una de sus manos a una mujer que sale de su tumba, al tiempo que invita con la otra a los justos a avanzar hacia un paraíso que tan sólo se intuye. Se le opone en el lado contrario un diablo que hace lo propio con los condenados: mientras que, literalmente, arranca de su sepultura a uno de ellos agarrándolo por los cabellos, empuja a los restantes hacia lo que parece una caverna dominada por el fuego. La presencia del Juicio Final viene a complementar la del juicio particular, representado en la tabla central a partir de la imagen de san Miguel procediendo al pesaje de las acciones morales⁴⁶.

rraré su nombre del libro de la vida y confesaré su nombre delante de mi Padre y delante de sus ángeles» [Ap. 3, 5]. «En ella no entrará cosa impura ni quien cometa abominación y mentira, sino los que están escritos en el libro de la vida del Cordero» [Ap. 21, 27]]. Por el contrario, los adoradores de la bestia no figuran en él («Lo adoraron todos los moradores de la tierra, cuyo nombre no está escrito en el libro de la vida desde la creación del mundo, viendo la bestia, porque era y no es, y reaparecerá» [Ap. 17, 8]. Un precedente de la iconografía de la tabla de Borrassà puede verse en un ejemplar, originario del Languedoc, del *Breviari d'Amor* de la Biblioteca de El Escorial (S. I. n. 3, folio 128), en el que en uno de los platillos aparece una boca de Leviatán con tres rollos de pergamino. A fórmulas semejantes recurrirán más adelante el maestro de los Muntadas en una tabla de la colección que da nombre a su autor (también con un rollo de pergamino en uno de los platos) o, ya dentro de una estética plenamente renacentista, Pere Maties en la tabla del Juicio Final del retablo de Segueró del Museu d'Art de Girona (en este caso, con la sustitución del pergamino por libros). En la tabla dedicada a la sicos-tasia en el retablo de San Miguel de la iglesia parroquial de Argelers (Vallespir) [GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura gòtica...*, n.º 664], sin que figuren directamente en la balanza, los libros tienen un importante papel en la que constituye una de las puestas en escena judiciales más notables del gótico catalán. A lado y lado de la escena central, en la que el arcángel, alzado sobre un pedestal, maneja la balanza al tiempo que alcanza al diablo, se disponen los miembros del tribunal que debe, en última instancia, decidir el destino del alma cuyas acciones están sobre los platillos. La defensa recae sobre los ángeles sentados a la derecha del arcángel. En primera fila, uno de ellos se afana en levantar acta de lo que acontece, mientras que el que se sienta a su lado es depositario de los libros en que se recogen sus argumentos. La parte acusadora, constituida por el grupo de diablos que se arracima en el lado contrario, se encuentra también en disposición de aportar documentos a la vista: uno de ellos sostiene, bien visible en una de sus manos, el pergamino en que constan las pruebas incriminatorias.

46. En la balanza a las buenas acciones representadas por una figura femenina que, vestida con túnica blanca, dirige hacia el arcángel su gesto implorante, se oponen las malas en la figura de un diablo que ocupa el platillo contrario. La imagen se combina con el alcanceamiento del diablo.

Staatsbibliothek de Munich. De todas ellas, fue la adaptación de Ramón Perelló, vizconde de Perelló y de Rodas, del viaje de Otwein al purgatorio de san Patricio la que gozó de mayor popularidad. Su autor la escribe a raíz del repentino fallecimiento de Joan I, para quien había llevado a cabo algunas misiones diplomáticas. A la muerte del monarca en extrañas circunstancias buena parte de sus más íntimos colaboradores fueron sometidos a proceso acusados de toda suerte de delitos, llegando incluso a insinuarse responsabilidades en su muerte. Perelló fue uno de los encausados. También Bernat Metge, que había sido a su vez un estrecho colaborador del rey. Lo repentino de su muerte, sin confesión, desató adicionalmente toda suerte de especulaciones acerca del destino final de su alma. Tanta preocupación generó el asunto que movió a Bernat Metge a escribir *Lo Somni*, a fin de demostrar, al situarla en el purgatorio, que el alma del rey se hallaba en trance de salvación. Perelló irá aún más lejos, en el sentido literal del término, al emprender viaje a Irlanda para visitar el mismísimo purgatorio de san Patricio (la tradición si-

tuaba su entrada en una caverna del lago Derg), al objeto de comprobar por sí mismo la presencia en él del rey difunto. El relato de su visita no es sino una copia casi literal de la visión del caballero Otwein, incluyendo, naturalmente, la presencia del rey entre las almas purgantes.

40. J. PLUMMER, *The Hours of Catherine of Cleves*, Nueva York, 1966.

41. Horas de Gysbrecht de Bredode (Lieja, Biblioteca de la Universidad, manuscrito 13, folio 69r); La Haya, Koninklijke Bibliotheek (KB, 131 G5, folio 144r y KB 135 F2, folio 221r) [BRATU, *Images d'un nouveau lieu...*, p. 194 y s.]. En lo hispánico, un libro de horas del siglo XV conservado en la biblioteca de El Escorial (Vit. 11) recurre también al purgatorio-Leviatán (J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos con Pinturas*, Madrid, 1933, vol. II, n.º 1564, il. 482). De su persistencia en Cataluña hasta fechas tardías dan cuenta las pinturas del siglo XVI sacadas a la luz recientemente en el tímpano de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, a las que nos referiremos más adelante.

42. Hemos aludido ya a las pinturas de la capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca, en las que el purgatorio adquiere también una calidad casiverosa. También el retablo de los Puixmarín de la catedral de Murcia nos ofrece otro interesante ejemplo de purgatorio caverna. Algún ejemplo adicional nos lo facilita la pintura mural del sudoeste de Francia. En la iglesia abacial de Isoire, unas cuantas almas se muestran agrupadas en el interior de una caverna. En el valle de Arán, la iglesia de Santa María de Arties nos muestra un purgatorio en el que las almas son sometidas al tormento de la caldera (un letrado sobre ella lo identifica como *por-gator*) en el interior de una amplia caverna. Se trata, en éste último caso, de unas pinturas muy tardías (1589) pero que responden a un espíritu plenamente medievalizante (cf. A. M. VAURILLON CERVONI, *L'iconographie du purgatoire...*, p. 66; M. FOURNIÉ, *Le ciel peut-il attendre...*, p. 81-82). Para las pinturas de Arties, véase también la ficha correspondiente, a cargo de GENEALCÁNTARA en la *Memòria d'activitats (1989-1996)* del Servei de Conservació i Restauració de

Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1997, p. 144-145. También algunos retablos de almas valencianos de principios del XVI, particularmente los del maestro de Cabanyes, integran el motivo de la cueva dentro del sistema penal de sus purgatorios, combinado con la doble purificación por el agua y el fuego (cf. P. RODRÍGUEZ BARRAL, op. cit., p. 445 y s.).

43. En la *Visión de Tundal*, su protagonista visita, entre otros apartados del purgatorio, la fragua de Vulcano, destinada a los lujuriosos. En ella, las almas son golpeadas con grandes martillos y fundidas conjuntamente. Cf. MIQUEL y PLANAS, «Visió de Tundal» (versión del monasterio de Clares Valls), en *Llegendes...*, p. 52-53.

44. Una solución semejante adopta Antoni Lonhy en el retablo del monasterio de Domus Dei de Miralles. De él nos ocupamos en páginas posteriores.

45. En él se le cita en más de una ocasión, dando a entender que recoge los nombres de los justos («El que vencié, ése se vestirá de vestiduras blancas, jamás bo-

47. Idéntica aspiración a la intercesión de San Miguel en el momento del juicio particular se desprende de lo representado en una tabla de la colección Muntadas de Badalona atribuida por Post al maestro de Sant Quirze (*A history...*, vol. VII, I, p. 264-265). En ella, el donante, arrodillado ante la escena del pesaje, pronuncia una oración visible en la filacteria que, partiendo de sus manos juntas en actitud de rezo, se eleva hacia el arcángel reclamando sus preces «para sí mismo y para todos». El San Miguel de Tous, de Bartolomé Bermejo (Londres, National Gallery), responde a una misma intencionalidad, aunque esta vez sin la presencia de la balanza. Antonio Juan, señor de Tous, se arrodilla igualmente a los pies del arcángel. Como en la tabla anterior, su demanda de intercesión es explícita. Los elementos iconográficos que definen esa intencionalidad vienen determinados por la coraza que cubre el pecho del arcángel y por el libro que el donante sostiene en sus manos. En el primero se reflejan las altas torres de una ciudad. No puede tratarse sino de la Jerusalén Celeste. Hacia ella parece dirigir, desde abajo, su mirada el donante. Ése es el destino al que, con el concurso del arcángel psicopompo, aspira a acceder tras su muerte. Por lo que respecta al libro, son visibles en él dos páginas conteniendo fragmentos de los salmos, concretamente del 50 («Miserere mei...») y del 130 («De profundis...»). Ambos suelen estar presentes en los libros de horas, bien formando parte de los siete salmos penitenciales o bien del oficio de difuntos, dependiendo de su estructura. A través del *Miserere*, salmo de penitencia por excelencia, se expresa un sentimiento de sincera contrición, el mismo que se reitera en el *De profundis*, a la vez que se hace en ambos un llamado a la benignidad y a la misericordia divinas. Nada más apropiado con vistas a

Junto a él se arrodilla el donante implorando su intercesión en el momento en que haya de afrontar su propio juicio⁴⁷. A ambos lados de la tabla central se alude a los posibles destinos inmediatos al mismo. En la de su derecha, a la salvación a través de la recepción por san Pedro de las almas de los justos en la Ciudad Celeste (asoman, como en el retablo de la iglesia de San Miguel de la Seu d'Urgell, sobre sus murallas). A su izquierda la tabla representando el purgatorio y la misa. Se escamotea la presencia del infierno, posibilidad que no parece contemplarse como inmediata al juicio particular, y a la que únicamente se alude tangencialmente en la tabla dedicada al Juicio Final en relación con la separación de justos y pecadores.

Esta omisión del infierno es común a la mayor parte de los retablos que analizamos. Tan sólo aparece representado de un modo explícito, como una de las alternativas subsiguientes al juicio particular, en el retablo pétreo del MNAC. La tabla inmediatamente inferior a la que figuran la misa y la liberación de las almas (al menos en esa posición se expone en la reconstrucción de los fragmentos que restan del mismo) representa la sicostasia flanqueada por el infierno como boca de Leviatán a un lado y ángeles haciéndose cargo de las almas de los justos en el contrario.

Otros santos del purgatorio

A medida que el culto por las almas del purgatorio vaya impregnando la religiosidad popular, la demanda de santos especializados en la intercesión por la Iglesia purgante no se hará esperar. En ocasiones asistimos a un proceso de reconversión de santos antiguos que, venerados desde los albores del cristianismo, serán objeto de la nueva devoción. Es el caso de san Lorenzo, que, particularmente en Italia, pasa a ser uno de los santos más activos en cuanto a la liberación de las almas del purgatorio. Otros más recientes, como san Francisco, experimentarán una similar adaptación⁴⁸. Ninguno de los dos se venerará en Cataluña bajo esa faceta. No ocurre lo mismo con san Amador, san Gregorio Magno y san Nicolás de Tolentino. Los dos primeros serán objeto de una más que intensa devoción, al punto de que sus trentenarios figuren entre las misas a las que la piedad popular atribuya una mayor eficacia en la remisión de penas. Nicolás de Tolentino, santo reciente, será promocionado por su orden, los agustinos, como un competente intercesor por las almas del purgatorio, en la conciencia de la popularidad que tal culto está adquiriendo.

San Amador. El retablo de Santa Ana de la iglesia de Sant Miquel de Cardona

Atribuido a Pere Vall, debió ser pintado hacia la primera década del siglo xv, si nos atenemos a la documentación acerca de la actividad del pintor en la villa de Cardona⁴⁹.

El conjunto del retablo se remata en su cuerpo superior por tres tablas de marcado contenido escatológico. En la del centro destaca la imagen de Cristo como juez. Entronizado, viste un manto que cubre sus hombros y piernas, dejando ver las llagas de la pasión. Sus brazos se disponen asimétricamente, con el derecho levantado y el izquierdo hacia abajo, subrayando a través de su gesto su carácter judicial. La Virgen y san Juan evangelista, como intercesores, y cinco ángeles portadores de las *Arma Christi* completan la tabla. Ésta se flanquea a su derecha por una representación del cielo, que, a modo de Jerusalén Celeste, se nos muestra como una fortaleza amurallada en cuyo interior los justos disfrutaban de la visión beatífica (sobre sus murallas, Cristo, sosteniendo el globo imperial con una mano y bendiciendo con la otra, se rodea de ángeles) en compañía de ángeles músicos. A sus puertas, san Pedro se dispone a recibir a otros bienaventurados. La tabla a la izquierda representa el infierno. Las fauces de Leviatán acogen entre llamas a los condenados en un entorno presidido por el propio Lucifer, que, a modo de rey de los dominios infernales, se nos muestra tocado con corona y traje ribeteado de armiño. Sostiene en cada una de sus manos una filacteria. La inscripción de la derecha (más claramente visible que la contraria, de difícil lectura) ostenta un llamamiento a sus elegidos: «Avant avant los meus elets prenel guard que mereixen». La sociología de los condenados remite básicamente a los estamentos dominantes. El clero, representado en su diversa jerarquía (vemos desde un papa hasta un par de monjes y una monja, pasando por un obispo); la nobleza, representada por un rey y una reina, y el patriciado urbano, por un hombre ricamente vestido. Otro personaje, del que sólo distinguimos, en el extremo derecho, la cabeza, es de más difícil adscripción social. Mientras que unos se hallan claramente sometidos a los tormentos del infierno (fuego y serpientes) o avanzan arrastrados por un diablo hacia su interior, un grupo situado fuera de las fauces infernales se encara en sentido contrario. Un diablo se ocupa en evitar su vano intento por eludir su oneroso destino.

En la tabla central del conjunto, un anónimo donante se arrodilla ante santa Ana, con la Virgen niña en su regazo, flanqueada de san Juan

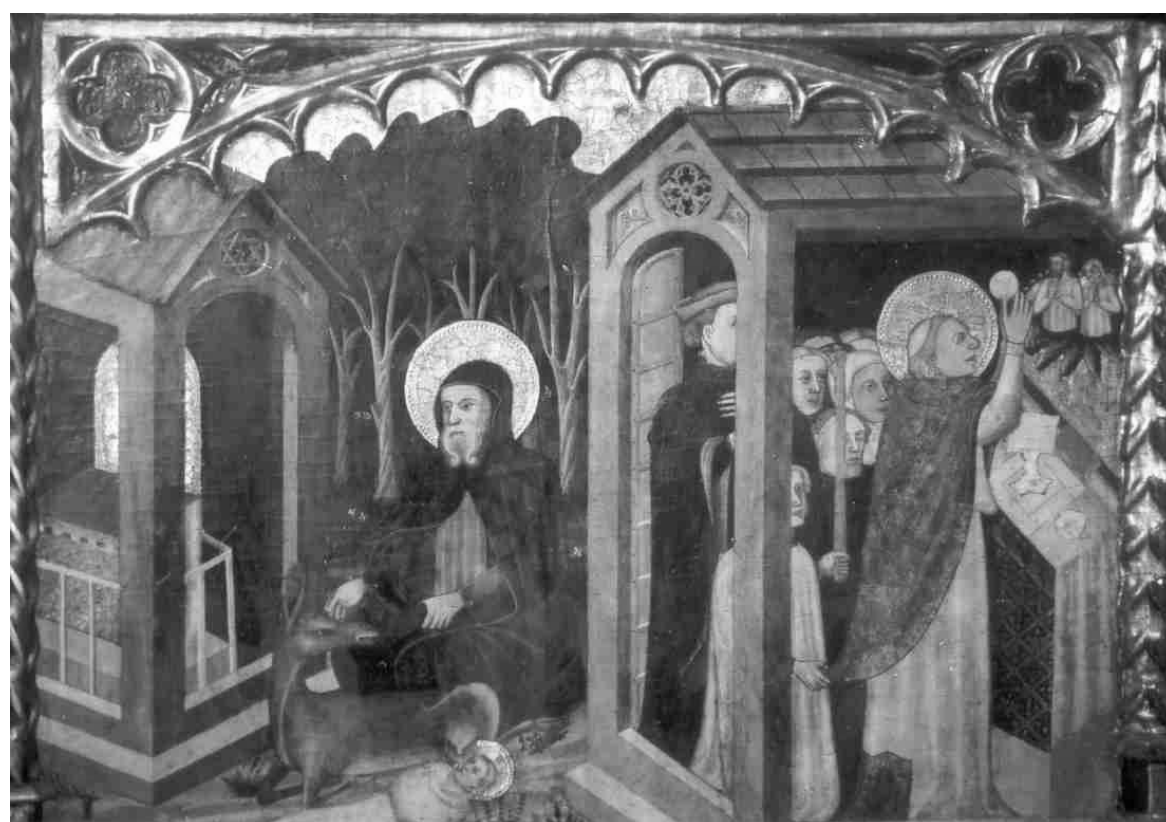


Figura 5.
Pere Vall. Retablo de Santa Ana (iglesia de San Miguel, Cardona). Misa de san Amador.

Evangelista y san Amador. A ellos se dedican las cuatro tablas restantes. Dos se relacionan con la madre de la Virgen a través de las escenas de la anunciación del ángel a san Joaquín y el abrazo en la Puerta Dorada en una de ellas y el nacimiento y presentación de la Virgen en el templo en la otra. La dedicada a san Juan da cuenta de su martirio en la olla de aceite, al tiempo que lo muestra en la isla de Patmos enfrascado en la tarea de escribir el Apocalipsis. Por último, la que tiene a san Amador como protagonista (figura 5), alude a la leyenda sobre el santo difundida en Cataluña⁵⁰. Una primera versión de la misma, hallada en la biblioteca comunal de Marsella, fue publicada en 1878 por el investigador Victor Lieutaud⁵¹. Se inscribe en el marco de las numerosas leyendas acerca del niño ofrecido al diablo y salvado en última instancia por la intercesión de la Virgen.

A grandes rasgos, la leyenda es como sigue⁵². Un romano rico de nombre Preconius y su mujer, Athica, disfrutaban de gran riqueza, pero se lamentaban de la esterilidad de su matrimonio. Un Viernes Santo, el diablo se aparece a Preconius y le asegura que tendrá descendencia si a cambio reniega de su fe. Éste accede a todas sus demandas con una excepción: mantendrá su devoción a la Virgen, de la que se muestra particularmente fiel. Llegan a un acuerdo que el diablo le hace firmar con su propia

sangre y, siguiendo sus instrucciones, vuelve a casa, donde, después de vencer con amenazas las reticencias de su mujer, poco propicia a escarceos amorosos en día santo, ésta concebirá un hijo. Al poco de su nacimiento, el niño es raptado por una legión de seis mil seiscientos cuarenta y seis diablos que lo abandonan en una montaña de Egipto en la que san Pablo Ermitaño había levantado un oratorio a la Madre de Dios. El eremita consigue, con la ayuda de Jesucristo y de la Virgen, ahuyentar a los diablos, y se hace cargo del niño, al que bautiza con el nombre de Amador y al que, pasados los años, ordena sacerdote. Un día, ya muerto el ermitaño, se aparece a san Amador una mujer rodeada de diablos y sometida a diversas suertes de tormentos. Preguntada por el santo ésta se manifiesta como su madre y le explica cómo los tormentos son un castigo por el modo en que él había sido concebido, dándole a entender lo mucho que sus rezos «son fort plasents a Deu tant que l'anima mia e de ton pare per les tues oracions vindraàn a salvació», y conminándolo a rezar treinta y tres misas por sus almas. Amador, conocedor por Athica del pacto diabólico que su padre había firmado, manifiesta su escepticismo ante la eficacia de sus rezos en tales circunstancias, a lo que aquélla le aclara como Proconius se había opuesto firmemente a renegar

las vicisitudes judiciales del alma de Antonio Juan en el más allá y a su esperanza de hacerse acreedor a un lugar propio en la Ciudad Celeste. La tabla formó parte de un retablo encargado a Bermejo por Antonio Juan, según se desprende de un recibo por el primer pago de la obra datado en Valencia en 1468 (E. YOUNG, *Bartolomé Bermejo. The Great Hispano-Flemish Master*, p. 137; J. BERG-SOBRÉ, *Bartolomé de Cárdenas «El Bermejo», pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco-Londres-Bethesda, 1997, p. 247-248).

48. Remito a las páginas que A. BRATU le dedica (*Images d'un nouveau lieu...*, p. 303 y s.).

49. Cf. GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura gótica...*, p. 98.

50. Fue G. de Tervarent el primero en relacionar la iconografía de la tabla con la leyenda de san Amador y, consecuentemente, en identificar como tal al personaje que, en hábito monacal y sosteniendo un libro (alusivo a la orden de los eremitas de San Amador), se ubica a la izquierda de santa Ana en la tabla central («L'ermite du polyptique de Cardona», *Revue Archéologique*, 6ª serie, 4, 1934, p. 164-172).

51. Ibídem Véase también G. LLOMPART, «Aspectos populares del Purgatorio medieval», en *Religiosidad popular*, I, Palma de Mallorca, 1982, p. 288.

52. Puede encontrarse su transcripción completa en el apéndice incluido por Llopart en el trabajo citado en la nota anterior. La fuente es el incunable catalán *Questions sobre els Novíssims*, atribuido a EIXIMENIS (Bibl. de Catalunya, Bon. 10-V-11, f. 48-50v). Existe otra versión recogida en un *Flos sanctorum* catalán (Carles Amorós, Barcelona, 1526), ibídem, p. 291 y nota 10.

53. LLOMPART, «Aspectos populares...», p. 291-292. D. PIÑOL ALABART, en su análisis de los testamentos de Reus en el siglo XIV, recoge seis casos en que los testadores solicitan explícitamente la celebración de misas de san Amador. Los seis se fechan entre 1399 y 1400. Los anteriores a esas fechas demandan genéricas misas de difuntos, lo viene a abundar en la idea de su difusión a partir de finales del siglo XIV. A lo largo del XV se acentúa la predilección por el trentenario de san Amador. Así se desprende de un fragmento correspondiente al 24 de agosto de 1466 que el mismo Piñol recoge de las Actas Municipales referida a «la proposició feta en dit consell per los senyors dejurats fonch primo sobre los trentenaris, los quals senyors de Preveres forcen los habitants de la vila de fer dits trentenaris en la sglésia de la dita vila e non en altres lochs [...] Quant a los trentenaris vol lo dit Consell que la vila e los habitants de aquella tenguen la llibertat de fer dir los trentenaris on los be.l.s vendrà e no perdam nostra llibertat... » (*A les portes de la mort. Religiositat i ritual funerari al Reus del segle XIV*, Reus, 1998, p. 94-99). J. AURELL y A. PUIGARNAU detectan igualmente su demanda en los testamentos de mercaderes barceloneses del siglo XV (*La cultura del mercader en la Barcelona del siglo XV*, Barcelona, 1998, p. 246 y 265).

54. Se trata de los de la iglesia parroquial de Onda (Castellón) [*in situ*] y Quart de Poblet (Valencia), éste último destruido durante la guerra civil.

55. A ellas habría que añadir la xilografía que en un *Flos sanctorum* impreso en Barcelona en 1524 por Carles Amorós ilustra la leyenda del santo (la reproduce LLOMPART en «Aspectos populares...»). Lo muestra a la puerta de su eremitorio en el momento en que se le aparece su madre. Viste un sudario harapiento, lleva una espada clavada en la garganta y ostenta una cabellera flamígera que sirve de nexo de unión con la que es propiamente la visión de sus tormentos. Ésta, que se despliega sobre su cabeza, al inspirarse en la literalidad del texto, ofrece una imagen infernalizada del purgatorio con abundante presencia de diablos. Contrasta con la que, en ese mismo libro, ilustra la conmemoración de los difuntos. En ella se recurre al purgatorio paisaje. Las almas de los difuntos, desperdigadas entre montañas envueltas en llamas, esperan el momento de su liberación de la mano de dos ángeles que surgen de entre las nubes. Un precedente, prácticamente idéntico, de esta imagen la ofrece un grabado que ilustra igualmente la conmemoración de los difuntos en otro *Flos sanctorum* impreso también en Barcelona, en este caso en 1494 por Juan Rosembachen (tanto de éste co-

de la Virgen, dejando así abierta una puerta a su salvación. La narración se cierra, en efecto, con la redención de ambos a partir de los trentenarios que san Amador dice por sus almas.

La leyenda es de gran interés por varios motivos. Por una parte, introduce la idea de la importancia de la confesión (su madre confiesa sus pecados antes de morir y evita con ello la condenación eterna) y de las devociones particulares, en este caso a la Virgen, como elementos de salvación. Pero sobre todo establece sin paliativos la tremenda eficacia de la misa como medio de ayuda para las almas del purgatorio a partir de la cuestión de la temporalidad del más allá. Pone de manifiesto como mientras que las penas del infierno son eternas e irreversibles, las del purgatorio tienen una duración precisa en el tiempo, que puede acortarse en virtud de los sufragios de los vivos. La eficacia de esos sufragios queda subrayada a partir del establecimiento de una auténtica aritmética del más allá: las penas impuestas a su madre, que deberían haber durado 214 000 años, quedan «remetudes e perdonades» a instancias de Dios, de la Virgen y de los demás santos en cuyo honor se han cantado las misas, lo que permite su acceso «en paradís ab gran claredat».

Se constata, en los testamentos de los siglos XIV y XV, el incremento de las misas de ánimas entre las mandas de los difuntos; el trentenario de san Amador figura entre las más populares. Llopart da cuenta de su éxito en Mallorca y, siguiendo las investigaciones de Madurell, de su difusión en Cataluña desde finales del siglo XIV⁵³.

Resulta sin embargo paradójico que esa popularidad no tenga su correlato en el plano artístico. Para el conjunto de la Península tan sólo hemos encontrado tres tablas. Dos pertenecen a sendos bancales de retablos valencianos de principios del XVI⁵⁴. La tercera es la tabla alusiva al santo en el retablo de Cardona. Constituye una ilustración de la leyenda catalana, de la que da cuenta de una manera sintética⁵⁵. En su parte izquierda nos muestra a san Pablo ante un oratorio acompañado por la cierva y el niño (figura 5). A la derecha, san Amador diciendo misa justo en el momento de la elevación de la hostia, y sobre el altar las almas de sus padres redimidas de las penas del purgatorio por efecto del trentenario⁵⁶.

El indudable interés iconográfico de la tabla se refuerza además por un detalle que constituye un *unicum* en el gótico catalán. Me refiero al pan que se observa sobre el extremo del altar. Su presencia ilustra acerca de una práctica directamente relacionada con el culto a las ánimas del purgatorio, la ofrenda de pan (y vino en su caso) como instrumento de mitigación de las penas.

Si la misa es de entre las mandas testamentarias orientadas a la salvación personal la que ocupa el primer lugar, llama la atención la abun-

dancia con que se solicita el reparto de pan entre los pobres en determinadas fechas y circunstancias. Los testamentos redactados en Reus a lo largo del siglo XIV dan cuenta de esta costumbre⁵⁷. Entre 1326 y 1368 veinticuatro de ellos presentan este tipo de mandas, especificándose con frecuencia el día en que se debe repartir y el lugar. Algunos optan por el día del óbito, por el aniversario o coincidiendo con la celebración de la misa de difuntos. Otros, por alguna fecha señalada del año litúrgico (Viernes Santo, Anunciación, Ascensión, Pentecostés...). Respecto al lugar, los ocho que dan alguna indicación coinciden en señalar que el ágape debe celebrarse sobre la tumba del testador.

Estas mandas no sólo son indicativas de la pervivencia a lo largo de toda la edad media de antiguos rituales paganos, sino que nos sitúa además, al igual que la intensiva solicitud de misas, en la pista de la instalación de la creencia en el purgatorio en la mentalidad popular.

Uno de los rituales funerarios del mundo antiguo que pervive en el cristianismo primitivo y se mantiene con variaciones a lo largo de la edad media era la costumbre de celebrar, en la proximidad de la sepultura, un banquete funerario con la presencia simbólica del difunto al que se reservaba un sitio en el extremo de la mesa, en forma de una *cathedra* funeraria votiva⁵⁸. La celebración de la eucaristía cerca de la tumba, las libaciones y las ofrendas alimentarias depositadas sobre ella en el mundo paleocristiano vienen a abundar en el mantenimiento de esas antiguas prácticas, a pesar de las prohibiciones eclesiásticas en ese sentido⁵⁹. San Agustín, en *La Ciudad de Dios*, las pone en entredicho (VIII, 28, 1), y en las *Confesiones* pone como ejemplo a su madre, por abstenerse *pronta y gustosamente* de una costumbre que presenta tan grande semejanza con las supersticiones de los gentiles (VI,2). Las presiones institucionales parecen haber dado sólo un resultado relativo. Si bien es cierto que desde finales de la época paleocristiana las ofrendas de alimento sobre la tumba caen en desuso (al menos en la cristiandad latina), por el contrario el banquete funerario (que deja de celebrarse en las inmediaciones de la sepultura) y la distribución de pan, tal como evidencian los testamentos, se siguen manteniendo. Entre los frescos que Duby, en *Guillermo el Mariscal*, nos ofrece del mundo de la caballería en el siglo XII, se encuentra la descripción de un banquete funerario a propósito de la muerte del caballero:

Se lo ha dicho a su heredero: quiere que cien pobres estén allí [en el banquete], y que queden saciados. Que coman y beban con él; o más bien, por él. Pues es ésta la función que cumplen éstos ágapes póstumos: el alma del muerto tiene necesidad de que los vivos recen por

ella, y la pitanza distribuida después del entierro puede ser considerada como el salario por estas oraciones⁶⁰.

Caridad pues para con los vivos necesitados pero también para con el alma del difunto. La práctica de la distribución de pan acabará relacionándose en las formas de la religiosidad popular con el culto a las almas del purgatorio.

La iconografía nos da algunas claves al respecto. Anca Bratu analiza varias imágenes del siglo xv que ponen de manifiesto esta relación⁶¹. Tomemos como ejemplo el libro de horas de Catalina de Cleves. Muestra, en el folio 104, una miniatura en la que se puede ver como, durante el sacrificio de la misa, un fiel ofrece al diácono un pan y una jarra sin duda de vino. Su pleno sentido sólo se alcanza al ponerla en relación con las dos siguientes que nos muestran a las almas del purgatorio dando buena cuenta de la ofrenda recibida ante una mesa que recuerda, en su forma, una lápida (folio 105v) para mostrarnos acto seguido el momento en que son liberadas de sus penas por un ángel (folio 107). Bratu aduce un fragmento de una obra de amplia difusión como es *L'Art de bien vivre et bien mourir*, editada por Verard en 1492, que abunda en el mismo mensaje que se desprende de las tres ilustraciones del libro de horas:

[...] les dictes ames que sont ou feu de purgatoire sont secourues quant on offre a la messe du pain et vin pour elles requerant et desirant que Dieu vueille paistre et refectionner les dictes ames du purgatoire et icelles abreuuer de sa beatitud et glorieuse vision et les mettre hors de la necessité ou elles sont⁶².

El doble sentido de la ofrenda a la vez material y sacramental (se asimila a la eucaristía), que tanto el texto como el libro de horas ponen de manifiesto, remite a un ritual que, según los testamentos barceloneses de entorno a 1400, no era infrecuente en las misas de cuerpo presente y en las de aniversario («la ofrenda del pa feta a la celebració de les misses», según los textos)⁶³.

No faltan imágenes en las que los ángeles aportan a las almas que se purifican en el purgatorio pan y/o vino. En el libro de horas KB, 133 D5, de la Koninklijke Bibliotheek de La Haya, el Oficio de Difuntos se acompaña de una miniatura (folio 86v) en la que un ángel desciende hacia el purgatorio a fin de aportar a las almas el *refrigerium* del pan ofrecido por la solidaridad de los vivos como ofrenda. Una imagen casi idéntica la ofrece la xilografía que ilustra el *Adveniet regnum tuum* en el incunable francés *Exercitum super Pater Noster*⁶⁴.

Al poner en conexión las mandas testamentarias y la iconografía, todo parece indicar que tanto la

ofrenda del pan en la misa de difuntos como su reparto entre los pobres (recordemos que en ocasiones para su ingesta sobre la propia tumba del difunto), apuntan hacia un nuevo significado de este tipo de rituales, relacionado, desde la aparición del purgatorio, con el culto por las almas que penan en él sus culpas. El ritual de la alimentación de los muertos, heredado de la antigüedad, adquiere con la irrupción del tercer lugar, particularmente en la donación de pan a los pobres, un nuevo carácter de sufragio por las almas. Se trata de una obra de misericordia, susceptible como tal de ayudarles a acortar su estancia en el purgatorio, al tiempo que se espera de ese acto de caridad la justa reciprocidad en forma de oraciones por el alma del difunto.

Éste último es también el sentido que tiene el invitar a una representación lo más nutrida posible del estamento eclesiástico al banquete funerario⁶⁵. También si las exequias se celebran en algún monasterio o convento el testador tiene buen cuidado en dejar algún legado para atender al ágape de los frailes⁶⁶. En ambos casos se trata de asegurar, a través de su participación en el banquete, los rezos *pro anima* de personas cuyas plegarias, por su condición de clérigos, se hallan en las mejores condiciones de acceder a Dios.

En resumidas cuentas, el retablo de Cardona remite a un programa articulado en torno a la idea de intercesión con vistas a la justicia del más allá. Intercesión que el donante, representado en la parte inferior de la tabla central, espera obtener no sólo de los máximos valedores de la humanidad ante el divino tribunal (la Virgen y san Juan), sino también (curándose en salud respecto a lo incierto del destino escatológico del alma) de un santo especializado en la mitigación de las penas del purgatorio. La presencia de la misa y de la ofrenda del pan constituye a su vez un llamamiento a la solidaridad de los vivos para con los difuntos. Es de suponer que entre las últimas voluntades del anónimo donante no debió faltar una buena tanda de trentenarios de san Amador, así como alguna manda destinada al reparto de pan entre los pobres.

San Nicolás de Tolentino. El retablo de Domus Dei

El culto a san Nicolás de Tolentino arranca del momento mismo de su muerte, acaecida en 1305. El inicio de su proceso de canonización se produce en ese mismo año a instancias de Juan XXII, si bien no concluirá hasta 1446⁶⁷. Su fama de taumaturgo le hará objeto del fervor popular, y, en consecuencia, la orden de los agustinos, carente de santos populares al estilo de los de las otras órdenes mendicantes, promocionará su culto, que se

mo del anterior posee sendos ejemplares la Biblioteca Universitaria de Barcelona). Muy parecidos son los purgatorios representados en un libro de horas flamenco de principios del siglo xvi de la Biblioteca Municipal de Lyon (manuscrito 5998, folio 131v) y en el Breviario de Besançon (Besançon, Biblioteca Municipal, manuscrito 69, folio 826). Seguramente, los grabados de los *Flos sanctorum* se inspiran en imágenes similares de manuscritos catalanes hoy perdidos.

56. En el caso de los retablos de Onda y Quart de Poblet se representa, al fondo de la escena de la misa, la aparición a san Amador de su madre atormentada por los demonios.

57. D. PIÑOL ALABART, *A les portes de la mort...*, p. 111-113.

58. ANCA BRATU, «Du pain pour les âmes du purgatoire. A propos de quelques images de la fin du Moyen Âge», *Revue Mabillon*, 4, t. 65, 1993, p.180.

59. *Ibidem*.

60. *Guillermo el Mariscal*, Madrid, 1985, p. 29.

61. «Du pain pour les âmes...», p. 189-196.

62. *Ibidem*, p. 190.

63. EQUIP BROIDA, «Els àpats funeraris segons els testaments vers el 1400», en *Alimentació i Societat a la Catalunya Medieval* (ed. de Antoni Riera Melis), Barcelona, 1988, p. 263. Entre la documentación notarial que sirve de base al artículo, figuran varios recibos de gastos por la compra de pan para el ofertorio. Incluso en un caso (el del testamento del notario barcelonés Guillem d'Orta) se lega una renta perpetua para que cada año «die comemoracionis fidelis defunctorum in panibus dare habeas pauperibus supra tumulum meum, quolibet anno perpetuum XII solidos» (*Ibidem*, p. 264).

64. Edición facsímil a cargo de B. PIFTEAU, París, s/f. La miniatura de La Haya alude igualmente al *adveniat* del Padre Nuestro.

65. En el testamento de un vizconde se pide que a su banquete asistan cien clérigos y que se reparta a cada uno de ellos la cantidad de doce dineros. La referencia la da LL. TO I FIGUERAS, sin especificar la fecha del testamento («L'evolució dels ritus funeraris a Catalunya a través dels testaments [segles x-xii]», *Lambard*, vol. III, 1983-1985, p. 86).

66. EQUIP BROIDA, op. cit., p. 264-265.

67. D. GENTILE, entrada dedicada al santo en la *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, Roma, 1990, cols. 954-961.

68. BRATU, *Images d'un nouveau lieu...*, p. 345 y s. Véase también P. BELLOSI y otros, *Il capellone di San Nicola a Tolentino*, Tolentino, 1992.

69. BRATU, op. cit., p. 348-350.

70. *Ibidem*.

71. La iglesia (actualmente fuera de culto) fue cedida en el siglo XIII a la orden de los agustinos, que más tarde levantarán en sus inmediaciones un importante convento. Los frescos, que denotan la influencia de la pintura sienesa, no deben ser muy posteriores a la canonización del santo.

72. R. MESURET, «Antoni de Lohny», *Anales y Boletín de los Museos de arte de Barcelona*, IX, 1951, p. 13-17; GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura Gótica Catalana...*, p. 198-199. No es la primera vez que Lohny pinta una vidriera, ya que anteriormente había realizado algún encargo en ese terreno en Borgoña para la familia Rolin (P. LORENTZ, «Une commande du Chancelier Rolin au peintre Antoine de Lohny [1446]: la vitrière du château d'Anthumes», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1994-1995, p. 9-13). Pintor itinerante y polifacético (fue también miniaturista), su singladura profesional ha sido reconstruida por François AVRIL en su artículo «Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lohny», *Revue de l'Art*, n° 85, 1989, p. 35-44.

73. Seguramente se trata del mercader barcelonés Bertran Nicolau, cuyo escudo aparece en la parte inferior de la escena (cf. Ana ORRIOLS i ALSINA, «Iconografía de San Agustín en los ciclos góticos catalanes», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII, 1997, p. 26).

74. Anna ORRIOLS apunta la posibilidad de que se trate del propio Bertran Nicolau y su familia (op. cit., p. 28).

75. Esta tabla y la dedicada a los milagros póstumos del santo se encuentran actualmente en la colección Mateu de Perelada. Las restantes están expuestas en el MNAC (inv. 5088).

76. *El nacimiento...*, p. 80.

77. *Confesiones*, BAC, Madrid, 1997, libro IX, cap. XIII, p. 304-307.

78. ORRIOLS, op. cit., p. 28-29.

extiende por el conjunto de la península Italiana, para pasar luego a España, Francia, Bélgica, Flandes y Alemania.

La relación del santo con las almas del purgatorio es temprana. El ciclo iconográfico de las pinturas que decoran el *capellone* que alberga su tumba en la basílica tolentina, fechadas hacia 1340, nos presenta, entre un conjunto de milagros atribuidos al santo, una escena, parcialmente conservada, en la que se le representa celebrando el sacrificio de la misa mientras el alma de un hermano de su orden es llevada al cielo por un ángel. Debajo, un grupo de personajes diversos, en actitud orante y con la mirada elevada, se ven envueltos por las llamas del purgatorio⁶⁸.

El episodio no consta en la documentación del proceso de canonización, pero sí aparece recogido por su primer biógrafo, Pietro de Monterribiano, que narra como el alma del hermano fray Pellegrino se le aparece en demanda de misas por las almas del purgatorio que le muestra en trance de sufrir los rigores de las llamas. Al cabo de una semana, se le vuelve a aparecer dándole cuenta del gran número de almas salvadas por sus sufragios. El mismo biógrafo refiere como rescata de la condenación a un tal Gentile, asesinado mientras estaba en pecado⁶⁹.

La iconografía del santo como intercesor por las almas purgantes no es, a pesar de su fama a ese respecto, demasiado abundante. Por lo general combina, como en Tolentino, el motivo de la misa con el de la liberación de las almas. Bratu recoge las pinturas de la iglesia de los agustinos en San Giovanni in Carbonara (Nápoles) y las de la Chiesa Plebana en Santa Brígida de Bérgamo. En la predela de un políptico atribuido a Paolo Veneziano, procedente de la iglesia de San Giacomo Maggiore de Bologna, figura la misa sin la presencia del purgatorio⁷⁰. Habría que añadir, también en el terreno de la pintura mural, la conservada en la iglesia de San Pietro all'Orto en Massa Marittima. A pesar de que tampoco se representa el purgatorio, la escena de la misa se acompaña de la imagen de dos ángeles que ascienden hacia el cielo portando en un lienzo varias almas⁷¹. En Cataluña, contamos con el retablo procedente de la iglesia del monasterio agustino Domus Dei, de Miralles (Castellví de Rosanes, Baix Llobregat). Fechado hacia 1461-1462, es obra del pintor tolosano Antoni de Llonye (Antoine Lohny), del que constan, al menos, dos estancias en Barcelona entre 1460 y 1462, en una de las cuales pintó las vidrieras del rosetón de Santa María del Mar⁷².

El retablo que aquí nos interesa estaría en relación con la difusión del culto a san Nicolás propiciado por la orden agustina. Las fechas son poco posteriores a su canonización, que, sin duda, debió influir en encargos por parte de la orden de

obras dedicadas al santo. De dedicación mariana, nos muestra en la tabla central a la Virgen entronizada con el niño en brazos, rodeada por dos ángeles y con la imagen de un donante arrodillado a sus pies⁷³. La tabla inmediatamente superior representa una epifanía y las calles laterales están dedicadas, respectivamente, a san Agustín, la de la izquierda, y a san Nicolás, la de la derecha. Se trata, pues, de un programa orientado a la magnificación de la orden.

Las imágenes de los dos santos se disponen a ambos lados de la tabla central. San Agustín, vestido de obispo, sostiene una iglesia sobre la que se despliegan rayos luminosos que irradian de la palma de su mano derecha. San Nicolás, ataviado con el hábito negro de los agustinos, lee un libro y porta unos lirios. Sobre cada uno de ellos se representan, en sendas tablas, escenas relativas a sus vidas. La dedicada al obispo de Hipona lo presenta invistiendo a un novicio, mientras que la dedicada al santo de Tolentino alude directamente a su carácter de intercesor por las almas del purgatorio. Se le representa diciendo misa ante un grupo de fieles arrodillados⁷⁴. El cáliz sobre el altar nos remite al sacrificio eucarístico, por el que un grupo de almas es rescatado por los ángeles de un purgatorio que, como en el retablo de la Seu d'Urgell, adopta una morfología cavernosa.

Otras dos tablas se dedican a san Agustín. En una, un grupo de tullidos rodea la tumba del santo, sobre la que cuelgan varios exvotos, esperando el milagro de su curación. Otra nos lo presenta vestido de obispo asistiendo a su madre Mónica en el momento de la muerte⁷⁵. La elección de esta escena no parece casual. Fue precisamente san Agustín, al que, acertadamente, Le Goff califica como «el verdadero padre del purgatorio»⁷⁶, uno de los primeros en sostener la eficacia de los sufragios en favor de los difuntos, con motivo de la emoción que le suscita la muerte de su madre. El texto que recoge sus reflexiones al respecto, incluido en las *Confesiones*, manifiesta como la oración puede mover a Dios a influir en su decisión última sobre la salvación de Mónica⁷⁷.

Se han señalado las claras connotaciones funerarias del retablo⁷⁸. La presencia de la Virgen como máxima intercesora en el momento de la muerte y en el Juicio Final, apunta hacia ello, pero sobre todo las tablas de la misa, con la liberación de las almas, de la muerte de Mónica y la de la tumba de san Agustín, imprimen al conjunto un carácter votivo orientado a la salvación del donante y su familia.

Por otra parte, el programa es, en cierto sentido, un exponente del camino recorrido por la idea del valor de los sufragios (embrionaria en san Agustín y expresada precisamente en función de la muerte de su madre), desde la «prehistoria» del purgatorio hasta su definitivo asentamiento en la

última centuria de la edad media, ejemplificado en esa auténtica obsesión por la misa de difuntos como elemento de salvación, y que aquí se expresa visualmente en la escena de la misa de san Nicolás de Tolentino.

San Gregorio Magno

Hemos señalado ya la estrecha relación de san Gregorio con los orígenes del purgatorio y con el valor que atribuye a la misa como sufragio por las almas.

Este último aspecto cobra una particular relevancia icónica con la irrupción del tema de la misa milagrosa de san Gregorio que se convertirá en una de las escenas más representativas del patetismo religioso de finales de la edad media. Alude a la leyenda según la cual el papa Gregorio Magno, celebrando misa, pidió a Dios que el vino se convirtiese en sangre, a fin de disipar así las dudas de uno de los fieles respecto a la eucaristía. Su ruego fue escuchado y Cristo se le aparece llenando el cáliz con la sangre que mana de sus llagas. El tema, que no se incluye en la *Leyenda Dorada*, parece haberse originado en Roma, concretamente en la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén, donde según la tradición habría acaecido el milagro⁷⁹. Su enorme difusión está directamente relacionada con la nueva función de la imagen en relación con la salvación del alma a partir de las indulgencias⁸⁰. Es éste un cambio que empieza a perfilarse con Inocencio III, al declarar la imagen de la Verónica conservada en la iglesia de San Pedro del Vaticano como «imagen de indulgencia» sobre la base de su carácter milagroso. El papa otorga una indulgencia de diez días a todo aquél que rece una plegaria ante ella. El siglo xv verá precipitarse esta tendencia. La intervención, por parte del papa Clemente VI, con motivo del jubileo de 1350 confirmando las indulgencias de sus predecesores en relación con determinadas imágenes de las iglesias romanas, abunda en este sentido. Una bula apócrifa atribuida al propio Clemente añade al listado la imagen del Varón de Dolores de la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén, esto es, la misma imagen a la que se atribuye el milagro eucarístico de san Gregorio, al tiempo que garantiza de modo explícito indulgencias a los peregrinos que contemplen con devoción las imágenes veneradas en Roma.

No es pues de extrañar el éxito del tema iconográfico del *Varón de Dolores* a lo largo de la última centuria de la edad media, representado sólo o formando parte de la misa de san Gregorio. Además, el pensamiento escolástico al afirmar la primacía de la vista sobre los demás sentidos de cara a conmovir el alma, actuará como elemento reafirmante del papel devocional de las imágenes. Y entre ellas el dramático patetismo del Varón de

Dolores y el componente eucarístico que implica en sí misma, presenta todos los elementos para convertirse en objeto de particular devoción.

La progresiva afirmación de la doctrina del purgatorio y su imbricación en la religiosidad popular hizo extensibles los beneficios de las indulgencias a los penitentes del más allá, al tiempo que provocó un aumento espectacular de los años de remisión concedidos a partir de la plegaria devota ante la imagen. La aritmética varía según las fuentes. Inocencio IV concede cuarenta días o tres años y cuarenta días. Para Juan XXII las cifras oscilan entre diez mil días y varios miles de años. Si nos ceñimos al culto a san Gregorio, en los libros de horas del siglo xv el tema de la misa milagrosa se suele acompañar de oraciones supuestamente compuestas por el santo. Las *Siete Oraciones de San Gregorio a Cristo* son de tremenda eficacia: se llega a obtener a través de ellas entre 14.000 y 15.000 años de indulgencia. Por su parte, las *Quince Oraciones* recitadas diariamente a lo largo de un año pueden llegar a procurar la liberación de quince almas de amigos y parientes difuntos de las penas del purgatorio⁸¹.

Esta relación del papa Gregorio con la liberación de las almas del purgatorio es desde luego del todo consecuente con el valor que en sus escritos atribuye al sacrificio eucarístico como elemento de salvación y a los sufragios por los muertos. En los *Diálogos*, su discurso acerca de la gran ayuda que la ofrenda sagrada de la hostia puede representar para las almas de los difuntos aparece trufado de *exempla*. De entre ellos, el de mayor difusión refiere la historia de un monje de su propio monasterio, de nombre Justus, que, condenado a causa del robo de tres monedas de oro, acaba salvando su alma gracias a las treinta misas que Gregorio manda decir por ella⁸². De su éxito da sobrada cuenta el hecho de que sea casi obligada su presencia en los manuales para predicadores⁸³.

Si esta historia que aparece con frecuencia en los libros de *exempla* ayudará a fundamentar la popularidad del trentenario gregoriano, más notable es, por el hecho de tratarse de un pagano, la que atribuye al santo pontífice la liberación del alma de Trajano de las penas del infierno⁸⁴.

La asociación de la escena de la misa de san Gregorio con la liberación de las almas del purgatorio alcanzará una particular difusión en la plástica valenciana de finales de la edad media, donde pocas veces falta en los retablos de almas, en los que se constituye en su elemento visual dominante. En Cataluña también se recurrirá al tema, como muestran las dos obras a las que nos vamos a referir a continuación⁸⁵.

La primera es una miniatura que decora el folio 86v del libro de horas Add. Ms. 18193 de la British Library. La presencia en el calendario de la festividad de Santa Catalina de Siena permite

79. E. MÂLE, «L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France», París, 1995, p. 99; L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. 2, vol. 4, Barcelona, 1997, p. 53.

80. Para el tema de las indulgencias en relación con la imagen, véase A. BRATU, op. cit., 526 y s. quien remite a amplia bibliografía.

81. Cf. A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio a través de varios Libros de Horas del siglo xv de la Biblioteca Nacional». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (separata) LXXIX, n.º 4 (octubre - diciembre de 1976).

82. *Diálogos*, IV, LVI (ed. A. J. SOBERANAS, Barcelona, 1968, p. 115-119).

83. En Cataluña aparece recogido en las homilías de Organyà de finales del siglo XII (cf. M. ZINK, «Le traitement des sources exemplaires dans les sermons occitans, catalans, piémontais du XIII siècle», *Cahiers de Fanjeaux*, n.º 11, 1997, p. 163). Se encuentra también en *El Espéculo de los legos* (ed. de J. M. MOHEDANO, Madrid, 1951, ex. 150, p. 104). El *Recull d'exemplis...* de la Biblioteca Universitaria de Barcelona presenta una variante (AGUILÓ y FUSTER, op. cit., vol. I, ex. XV, p. 19), por la cual el trentenario es sustituido por un pergamino con su absolución que Gregorio manda depositar sobre su tumba.

84. También aparece frecuentemente en las recopilaciones de *exempla*. *El Espéculo de los legos* (ex. 160, p. 104) y el manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Barcelona (AGUILÓ y FUSTER, op. cit., vol. II, ex. DXII, p. 132-133) lo recogen. El primero incluye un segundo *exemplum* relacionado con el caso. Después de que san Gregorio hubo librado al emperador de las penas infernales, se le aparece un ángel que, en nombre del Señor, le impone una penitencia por ello: le ofrece la opción entre dos días de purgatorio o padecer enfermedades por el resto de su existencia, decantándose el papa por ésta última (ex. 485, p. 384-385).

85. Fuera del ámbito hispánico no faltan ejemplos de esta iconografía. Cabe citar, por el interés iconográfico del conjunto, el retablo de la Coronación de la Virgen de Enguerrand Quarton, conservado en el Museo Pierre de Luxembourg de Villeneuve-les-Avignon. En él, sobre la representación del purgatorio, el pintor provenzal hace figurar una iglesia en cuyo interior san Gregorio celebra la misa milagrosa.



Figura 6. Libro de horas. British Library, Add. ms. 18193, folio 86v. Misa de san Gregorio y purgatorio.



Figura 7. Santa María del Mar (Barcelona). Pinturas del tímpano de la fachada. Misa de san Gregorio y liberación de las almas del purgatorio.

86. J. BACKHOUSE, *The illuminated page. Ten centuries of manuscript painting*, Toronto y Buffalo, 1998, n° 167, p. 190.

87. Cf. P. BOHIGAS, *Sobre manuscrits i biblioteques*, Barcelona, 1985, p. 48.

88. Se inicia en la página opuesta (*Comença lo offici de defunts*) con el salmo 114 (*Dilexi quoniam...*), que ostenta, inserta en la D capital, una calavera.

89. BRATU, *Images d'un nouveau lieu...*, p. 576-578.

90. F. VIRGITT, «L'iconographie du Purgatoire dans les manuscrits...», p. 58.

91. El gótico catalán nos ofrece otro ejemplo más en las pinturas del siglo xv de la iglesia de Aós de Civis (Alt Urgell), conservadas actualmente en la iglesia de Sant Miquel de la Seu d'Urgell, hoy integrada en las dependencias del Museo Diocesano de la Seu, en el que ingresaron en 1969 (A. VIVES, «Les pintures murals del Museu Diocesà de la Seu d'Urgell», en *Urgellia*, n° 1, 1979, p. 436-437). En la parte dedicada al purgatorio, los condenados ocupan sendos calderos bajo los cuales se distinguen, no sin dificultad, restos de fuego. Un ángel ayuda a una de las almas a abandonar su castigo para dirigirse hacia un pórtico en el que san Pedro se apresta a recibirla.

fecharlo con posterioridad a 1461, año en que la santa fue canonizada⁸⁶. La de santa Eulalia de Barcelona⁸⁷, así como las numerosas rúbricas en catalán, apuntan hacia una procedencia del Principado, tal vez de la propia Ciudad Condal.

La ilustración, a toda página, encabeza el oficio de difuntos⁸⁸. Su motivo central es la misa de san Gregorio. El papa oficia de espaldas al espectador con el concurso de un diácono y un cardenal arrodillados a ambos lados. Éste último sostiene en sus manos la tiara papal. El oficiante gira la cabeza hacia su izquierda al tiempo que dirige la mirada al misal, cuyas páginas pasa en ese momento. El Cristo Varón de Dolores se manifiesta, con la llaga sangrante del costado, sobre la parte central del altar. Dos ángeles lo flanquean.

A ambos lados, dos vanos abiertos en la pared del fondo nos ofrecen la oportunidad de asistir a otras tantas escenas mostrando las penas y la liberación de las almas del purgatorio y su posterior gozo en el paraíso. El mismo recurso que utiliza, si bien en ese caso a través de un único vano abierto al purgatorio, Pedro Berruguete en el retablo procedente de la iglesia parroquial de Cogollos (Burgos), hoy en el museo de la capital castellana. En el manuscrito de la British, el vano de la derecha se abre sobre un purgatorio dominado por el fuego (figura 6). Lo que vemos parece apuntar hacia una gradación en el castigo al que son sometidas las almas. En un nivel superior, un grupo de ellas, representadas como

pequeñas figuras de color negro, saltan y gesticulan sobre las llamas instrumento de su tortura. Las que un poco más abajo se hallan a su vez inmersas en el fuego no sólo han abandonado la gesticulación desahogada de las anteriores, sino que además presentan en su coloración una tonalidad intermedia entre el negro de las primeras y el blanco de las que debajo, en un tercer nivel, ocupan una caldera que se erige, por sus dimensiones y por el primer plano que ocupa, en el elemento dominante de este purgatorio. A cada lado de la misma se observa la presencia de dos ángeles (uno de ellos provisto de vistosas alas azules) aplicados en la tarea de ayudar a dos almas a salir de ella, de tal modo que en la parte inferior son visibles las cabezas de las que, purgadas de sus pecados tras haber superado el triple tormento ígneo, aguardan su acceso al paraíso. Hay que remarcar que este proceso de progresiva purificación tiene lugar en una verde pradera sobre la cual asoma, al fondo, el azul del cielo. Una iconografía ciertamente excepcional para la representación del purgatorio en lo catalán, pero que presenta elementos de similitud con otros ejemplos también de la segunda mitad del siglo xv. Es el caso de los purgatorios pintados por Jean Colombe en las *Horas de Ana de Francia* (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. M 677, folios 250 y 329) y en las *Très Riches Heures* del duque de Berry (Museo Condé, Chantilly, ms. 65, folio 114)⁸⁹. En las *Horas de Luís de Saboya* (París, Biblioteca Nacional, ms. lat. 9473,

folios 131 y 232) el purgatorio adopta también la forma de una verde pradera sobre la que destacan las llamas purificadoras⁹⁰.

Respecto a la marmita, instrumento de tortura recurrente en la iconografía del infierno, hay que señalar que es infrecuente cuando del purgatorio se trata. Los paralelismos son escasos y mayoritariamente catalanes. Dos de ellos los hemos visto en los retablos catalanes de Sant Miquel de Cruïlles, de Lluís Borrassà (Museu d'Art de Girona) y de la iglesia de Sant Pere de Terrasa, de Talarn y Cirera, en éste último subordinado al motivo dominante de la boca de Leviatán, en cuyo interior se ubica⁹¹. La miniatura nos ofrece otra muestra en un misal del siglo xv conservado en la Biblioteca del Arsenal (ms. lat. 611, folio 13)⁹², en el que parece darse además, como en nuestro libro de horas, una gradación penal en el tormento del fuego, tal como se deduce del hecho de que, debajo de la caldera, un par de almas se hallen inmersas directamente en las llamas.

Un segundo ejemplo catalán poniendo en relación la misa de san Gregorio y el purgatorio nos lo ofrece el tímpano de la fachada de la iglesia barcelonesa de Santa María del Mar. Se decoró originalmente con las imágenes escultóricas de Cristo como juez, alzando las manos para mostrar las llagas de las palmas, y de la Virgen y san Juan evangelista como intercesores⁹³. Dos ángeles portadores de las *Arma Christi*, ubicados fuera del tímpano, se relacionan directamente con la iconografía del mismo.

Se aludía pues al Juicio Final con un máximo espíritu de síntesis.

Una reciente restauración ha puesto al descubierto unas pinturas que fueron añadidas al conjunto en el siglo xvi (figura 7). La temática, que continúa siendo de carácter escatológico, viene a constituirse en exponente del camino recorrido por las concepciones de teología en ese terreno desde el siglo xiv, en que se colocaron las esculturas, y el momento en que se pintó el tímpano. La imagen escultórica de Cristo actúa como elemento de separación entre las dos partes en torno a las que se articula temáticamente lo representado. En la de la izquierda asistimos al desarrollo de la misa de san Gregorio. La de la derecha da cuenta de sus efectos sobre las almas del purgatorio: varias de ellas se hallan en trance de ser liberadas por los ángeles del interior del mismo⁹⁴. Éste adopta la forma de boca de Leviatán, que, como hemos visto, cuenta con antecedentes en la tradición iconográfica de los purgatorios catalanes.

Sea quien fuere el que diseñó el programa, consideró oportuno completar la imagen judicial original, remitiendo al Juicio Final, con ésta última, estableciendo con ello una ligazón entre dos planos escatológicos que será habitual en los retablos de almas valencianos. Todo ello resultaba, por lo demás, totalmente acorde con el hecho de que la portada se abriese a una zona dedicada a enterramiento⁹⁵.

92. Cf. A. BRATU, *Images d'un nouveau lieu...*, p. 640-641, figura 53.

93. M. R. MANOTE, «Consideracions iconogràfiques de la decoració escultòrica de la portada», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4, 2000, p. 51-59.

94. MANOTE (ibídem) sostiene que lo representado alude a la separación de justos y pecadores. Comparte su opinión F. RUIZ QUESADA («La rosassa de la *Coronació de la Mare de Déu* i les pintures del portal», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4, 2000, p. 62). Éste último atribuye incluso (n. 11) este mismo tema a lo representado en las tablas de la liberación de las almas de los retablos de Elna, Seu d'Urgell (Ciera / Des Puig) y Sant Pere de Terrasa (Cierera / Talarn), con cuya iconografía relaciona, en esto adecuadamente, la temática de las pinturas de Santa María del Mar.

95. Desde este punto de vista, debe tenerse en cuenta la presencia en uno de los capiteles de la misma del tema del *encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, que se pensó, como en las pinturas del atrio del castillo de Alcañiz, como complementario del Juicio Final (cf. F. ESPAÑOL, *Lo macabro en el gótico hispano* [Cuadernos de Arte Español, nº 70], Madrid, 1992).